MASTER
NEGATIVE
NO. 91-80408-4

MICROFILMED 1991

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from
Columbia University Library

COPYRIGHT STATEMENT

The copyright law of the United States -- Title 17, United States Code -- concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material...

Columbia University Library reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.

AUTHOR:

KAPNUKAJAS, CHRISTOS

TITLE:

NACHAHMUNGSTECH-
NIK SENECAS...

PLACE:

BORNA-LEIPZIG

DATE:

1930

Master Negative #

91-80408-4

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

87So4
DK

Kapnukajas, Christos K 1900-

Die nachahmungstechnik Senecas in den chorliedern des Hercules furens und der Medea. Inaugural-dissertation...vorgelegt von Christos K. Kapnukajas... Borna-Leipzig, Noske, 1930.

155 p. 21 cm.

Bibliography p. 153-155.

Thesis, Leipzig, 1929.

97306

Restrictions on Use:

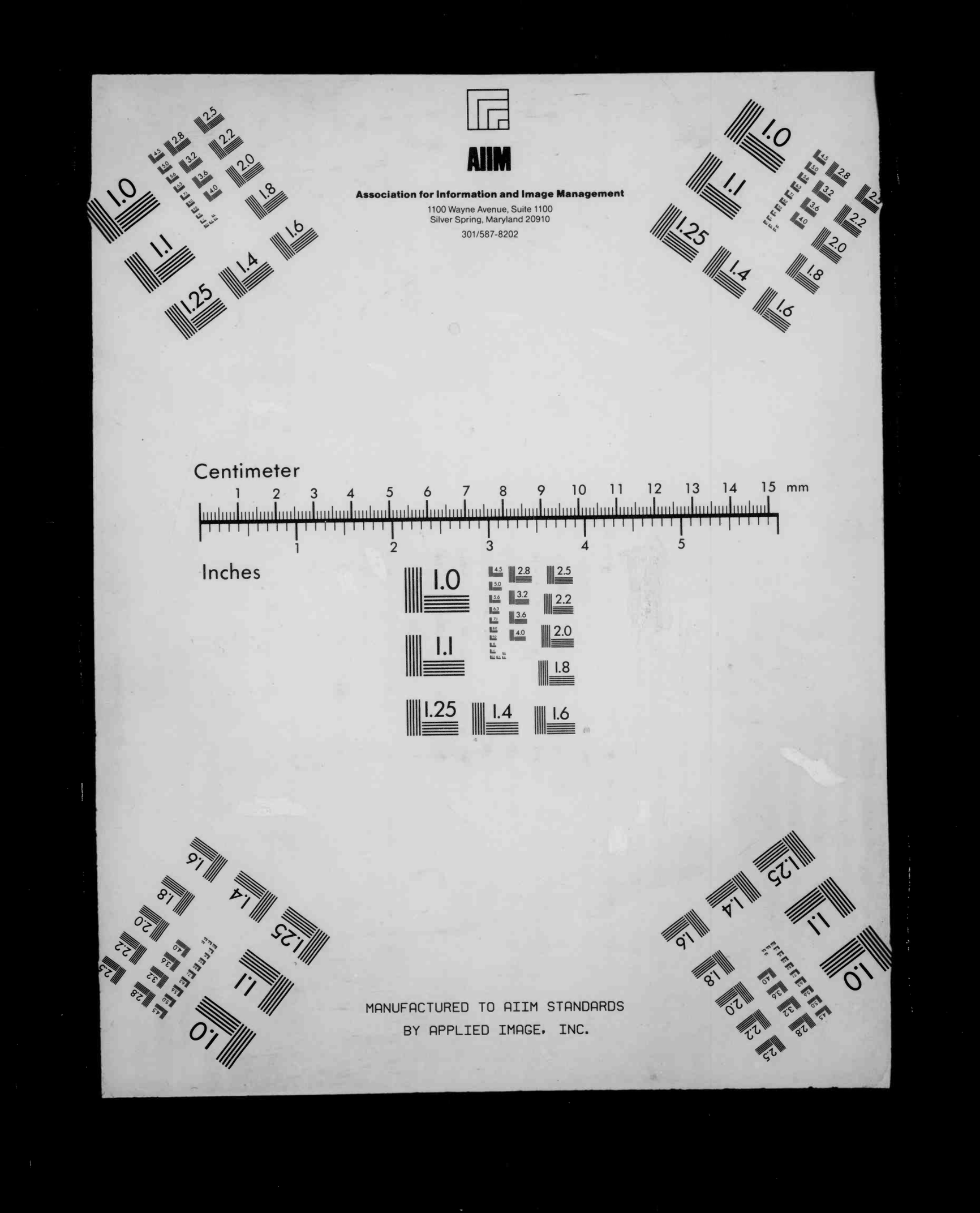
TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35 mm REDUCTION RATIO: 11

IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB

DATE FILMED: 1-13-98 INITIALS m,B.

FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT


AIIM
Association for Information and Image Management
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910
301/587-8202
Centimeter
Inches
MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.

Univ. Exchange JUN 23 1930

Die Nachahmungstechnik Senecas

in den Chorliedern des **Hercules furens** und der **Medea**

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Universität Leipzig

vorgelegt von

Christos K. Kapnukajas
aus Siatista (Griechenland)

Universitätsverlag von Robert Noske in Borna-Leipzig
1930

87Se4
DK

Aug 2, 1930 DA

Angenommen von der I. Sektion der philologisch-historischen Abteilung
der Philosophischen Fakultät auf Grund der Gutachten
der Herren Professoren Körte und Bethe

Leipzig, den 29. November 1929

Goetz, d. Z. Dekan
der philologisch-historischen Abteilung
der Philosophischen Fakultät

Den Manen
meines unvergeßlichen Lehrers
Richard Heinze

quod spiro et placeo, si placeo, tuumst.

Vorwort.

In der vorliegenden Arbeit, die für den Vorläufer einer Abhandlung über sämtliche Chorlieder der Tragödien Senecas gehalten werden soll, habe ich mir die Aufgabe gestellt, die Nachahmungstechnik Senecas in den Chorliedern des „Hercules furens“ und der „Medea“ zu untersuchen, d. h. mit anderen Worten, seine griechischen und römischen Vorbilder festzustellen und die Art, in der er sie benutzt hat, gründlich zu prüfen.

Vorarbeiten in dieser Richtung existierten kaum. Denn die wenigen Dissertationen, die auf diesem Gebiet geschrieben worden sind, blieben entweder auf der Stufe des bloßen Sammelns von Parallelstellen stehen, wie es bei den Arbeiten von J. Spika [1]), W. Braun [2]) und Ter-Haar-Romeny [3]) zu sehen ist, oder sie lassen die grundlegende Vollständigkeit vermissen; dies ist bei Schreiner [4]) und in dem sonst ausgezeichneten Aufsatze von Cleasby [5]) der Fall. In der Arbeit des Franzosen G. Michaut [6]) begegnen wir im „Chapitre IX“, wo er über die Chorlieder Senecas spricht, sogar einem so fundamentalen Irrtum wie der Behauptung, daß Seneca den Dichter Pindar nachgeahmt hat.

---

[1]) J. Spika, „De imitatione horatiana in Senecae canticis Chori“, Wien 1890.

[2]) W. Braun, Rh. M. 32, 1877.

[3]) H. M. B. Ter Haar Romeny, „de auctore tragoediarum, quae sub Senecae nomine feruntur, Vergilii imitatore“ 1887. Doteconiae.

[4]) R. Schreiner, „Seneca als Tragödiendichter in seinen Beziehungen zu den griechischen Originalen“, München 1909.

[5]) H. L. Cleasby, Harvardstudien in class. philol. vol. XVIII, 1907.

[6]) G. Michaut, „Le génie latin“, Paris 1900.

Meiner Meinung nach ist es nicht angängig, aus einer Untersuchung der Beziehung Senecas zu einem einzelnen Dichter — wie z. B. Horaz oder Vergil — weitgehende Schlüsse zu ziehen. Um einen tieferen Einblick in das Problem der Nachahmung zu bekommen, müssen wir sämtliche überhaupt in Frage kommende Vorbilder berücksichtigen, wie ich es in dieser meiner Arbeit versucht habe.

Ich habe absichtlich die beiden Tragödien „Hercules furens" und „Medea" gewählt, um zu zeigen, daß der ovidische Einfluß, den ich überhaupt für den bei Seneca durchaus vorherrschenden halte, in den Chorliedern beider Tragödien gleicherweise stark zu spüren ist, obwohl die „Medea" als Ganzes auf ein ovidisches Vorbild zurückzuführen ist, während für den „Hercules furens", was Thema und Komposition betrifft, ein ovidisches Vorbild überhaupt nicht in Frage kommt.

Über diese „Imitatio ovidiana" bei Seneca gibt es aber leider noch keine Arbeit. Einzig Cleasby hat, nach W. Braun [1]) und Fr. Leo [2]), in dem genannten Aufsatz dieses Problem berührt, aber seine Arbeit ist mehr der Versuch einer Rekonstruktion der verlorenen „Medea" Ovids nach der des Seneca. Seine versprochene spezielle Schrift über die „imitatio ovidiana" ist bis dato, soviel ich weiß, noch nicht erschienen. — Wie sehr dieser Mangel meine Arbeit erschwert hat, läßt sich wohl ermessen. — Außerdem aber existierte eine dem heutigen Stand der Wissenschaft entsprechende kommentierte Ausgabe der Tragödien Senecas kaum. Eine solche Ausgabe ist aber unentbehrliche Voraussetzung für jede Arbeit, die die Individualität und die Arbeitsweise des Dichters zu veranschaulichen sucht.

Auf Anraten meines hochverehrten Lehrers Herrn Geheimrat Professor Dr. Richard Heinze, dem ich für seine Hilfe mit Rat und Tat zum tiefsten Dank verpflichtet bin, entschloß ich mich auch einen Kommentar der betreffenden Chorlieder hinzuzufügen.

Sollte es mir gelingen, die irrige Meinung, daß die Chorlieder Senecas vorwiegend unter horazischem Einfluß entstanden seien, zu

[1]) W. Braun, Rh.M. 32, 1877.
[2]) Fr. Leo, Trag. I, 147 f.

erschüttern, so wäre das Ziel, das ich verfolge, zum großen Teil erreicht. Denn der Leitgedanke meiner Arbeit war, den Vorbildern dort, wo ihr Geistes Odem in den Chorliedern Senecas spürbar ist, gerecht zu werden und die eigene Individualität des Dichters Seneca in ihren Äußerungen klar und gereinigt hervortreten zu lassen.

Es bleibt mir nun noch die schmerzliche Pflicht, an dieser Stelle des vor kurzem leider verstorbenen Geheimrats Prof. Dr. Richard Heinze, meines unvergeßlichen Lehrers, zu gedenken. Ich durfte diese Arbeit noch unter seiner Führung vollenden, aber es ist mir nicht mehr vergönnt, das abgeschlossene Werk in seine Hände zu legen.

Christos Kapnukajas.

Inhalt.

Seite

Erster Teil.

„Hercules furens."

1. Erstes Chorlied 1
2. Zweites Chorlied 28
3. Drittes Chorlied 55
4. Viertes Chorlied 70

Zweiter Teil.

„Medea."

1. Erstes Chorlied 90
2. Zweites Chorlied 107
3. Drittes Chorlied 124
4 Viertes Chorlied 145

Literatur 155

Abkürzungen.

Mit dem bloßen Verfassernamen sind folgende Arbeiten bezeichnet:

Gaheis = De troporum in L. Annaei Senecae tragoediis generibus potioribus. Diss. Vindobonae 1895.

Schaefer = De philosophiae Annaeanae in Senecae tragoediis, vestigiis. Jena 1909.

Schmidt = De emendandarum Senecae tragoediarum rationibus prosodiacis et metricis. Berlin 1860.

Smith = De arte rhetorica in L. A. Senecae Tragoediis perspicua. Diss. Lips. 1885.

HF. = Hercules Furens.
Tro. = Troades.
Phoe. = Phoenissae.
Med. = Medea.
Phae. = Phaedra.
Oed. = Oedipus.
Ag. = Agamemnon.
Thy. = Thyestes.
HO. = Hercules Oetaeus.
Oct. = Octavia.

Erster Teil.

I. Hercules furens.

Erstes Chorlied (v. 125—204).

Es ist noch vor Tagesanbruch. Juno in ihrem leidenschaftlichen Prologe spricht vom Siege des Hercules in der Unterwelt, dessen wahrscheinliche Folge, die Vergöttlichung, ihren Zorn erregt. Sie hat Angst davor und plant Vereitelung und furchtbare Rache. Der ahnungslose Hercules soll, am Höhepunkte seines Ruhmes stehend, durch ihre „famulae Ditis“ wahnsinnig werden. Der Morgen dämmert, der Kampf muß beginnen, sagt sie v. 123 „movenda jam sunt bella clarescit dies ortuque Titan lucidus croceo subit“. Nun erscheint der Chor, der mit der Schilderung eines prachtvollen Sonnenaufganges anfängt. Dies ist also eine unmittelbare äußere Anknüpfung an den Prolog des Dramas; aber auch inhaltlich, wie wir gelegentlich sehen werden, besteht ein Zusammenhang mit dem Prologe. Denn Senecas philosophische Gedanken im zweiten Teile des Chorliedes (v. 177 ff.) können zurückgeführt werden auf die Pläne Junos, die dem tatenreichen Hercules unerwartetes Unheil antun will. So erklärt sich auch die Zuspitzung v. 201 „alte virtus animosa cadit“.

Wenn man nun die Komposition dieses Chorliedes, das aus 78 (v. 125—204) anapaestischen Versen besteht, genauer ansieht, empfindet man gleich, daß es, obwohl dem Gedankengange nach ein einheitliches Ganzes, doch in zwei Teile zerfällt, und zwar hat Seneca hier, wie ich weiter beweisen zu können glaube, sogar zwei Vorbilder im Auge gehabt, als er dieses Chorlied schuf. Das eine ist ein Chorlied des euripideischen Phaëthon, das wir aus dem codex rescriptus Claramon-

tanus und dem Berliner Papyrus 9771 kennen[1]), wo ebenfalls der Morgen besungen wird, und das andere die erste horazische Ode des ersten Buches[2]), die die Lehre von den Haupttypen der *βίοι* enthält.

v. 125—158.

v. 125. **prono . . . mundo:** am Horizont. Das Wort mundus heißt bei Sen. Trag. oft, nach älterem Sprachgebrauche, Himmel. In dieser Bedeutung schon bei Lucr. 5, 1435; dann bei Catull 64, 206 und Ovid Fast. V 545 „sed quid et Orion et cetera sidera mundo cedere festinant, noxque coartat iter?" Das Adjektiv pronus gehört eigentlich zu sidera (prona sidera), denn die Gestirne neigen sich und nicht der Himmel. So haben wir z. B. bei Sen. Ag. 461 astra prona, Prop. I 16, 23 „sidera prona" (Richmond 1928) Horaz C. III 27, 18 pronus in Occasum Orion. Also hat Seneca hier eine Art von Metonymie des Adjektivums angewendet, die als quintus modus der Metonymie bezeichnet werden kann, s. Keil GL. I p. 458 „per efficientem, id quod efficitur". Damit erzielt er einen Ausdruck von besonderer poetischer Kraft. An solchen Ausdrücken ist das Chorlied überhaupt sehr reich (z. B. v. 129 signum glaciale statt polus glacialis HF. 6 — v. 132 caeruleus equus statt caeruleus pontus HO. 281 — v. 143 vacuae matres statt vacua ubera — v. 148 querulos nidos statt querulas aves Phae. 508 — v. 164 superbos aditus statt superbos reges — v. 172 clamosi fori statt clamosi homines) — jam Übersetzung des euripideischen *ἤδη* (Supp. Eur. von Arnim v. 19).

[1]) s. bei H. v. Arnim, „Supplementum Euripideum", Bonn 1919, p. 70 f. — Eine Analyse des Liedes gibt uns Ulrich von Wilamowitz in den Berliner Klassikertexten V 2 „Lyrische und dramatische Frg." p. 79 ff.; s. jetzt auch Walter Kranz, Hermes LXIV (1929) 499 f.

[2]) Eine Andeutung dessen hat uns Ulrich von Wilam. schon in seinem Aufsatze „Phaëthon", Hermes 18 p. 402 ff. gegeben, indem er sagt p. 403: „so weit (v. 139—158 Sen.) poetisch nach Euripides, dann geht das Moralisieren an: haec innocuae quibus . . . usw. frei nach den horazischen *χαρακτῆρες*." Die Verse 19—22 hatte Wilam. damals nicht mit Sen. Chorlied verglichen, weil sie ganz zerstört waren; und er hat versucht, mit Hilfe des Seneca und verwandter Lieder des *Ἴων* und der *Ἀνδρομέδα* das Phaëthon-Chorlied zu ergänzen (Herm. 18 p. 402[1]).

Das Bild ist aus Euripides' Phaëthon übernommen v. 19—22 „*Ἤδη μὲν ἀρτιφανὴς Ἕως ἱππεύει κατὰ γᾶν ὑπὲρ δ' ἐμᾶς κεφαλᾶς Πλειὰς ἐκλείπει νυχία*" und nach den Ovidischen Versen Met. II 114 ff. bearbeitet.

v. 126. **languida.** Eine höchst malerische Bezeichnung der untergehenden Sterne, die die Kraft des Lichtes vor den Sonnenstrahlen allmählich verlieren. Es ist metaphorisch gedacht.

v. 126—131. Durch drei knappe Monocola wird das Bild des Untergangs der Gestirne ausgeführt. „nox contrahit — Phosphoros cogit — signum vocat". Alle drei drücken dasselbe aus, d. h. die Flucht der Sterne vor dem Tageslichte. Das entspricht durchaus dem eigenen Stile der „*ἐπιμονή*" Senecas, der bei dem Thema absichtlich länger verweilt und durch Wahl anderer Worte denselben Gedanken in verschiedener Nuanzierung zum Ausdruck bringt. Das wirft Fronto (s. 157 Nader) dem Philosophen Seneca und seinen Zeitgenossen vor, indem er sagt: „primum illud in isto genere dicendi vitium turpissimum, quod eandem sententiam milliens alio atque alio amictu indutam referunt". Vorbild in dieser Stelle ist zweifellos Ovids Met. II 114 ff. gewesen „diffugiunt stellae, quarum agmina cogit Lucifer . . ." — vagos ignes = die *πλανῆται ἀστέρες*. Die poetische Bezeichnung des Sternes als ignis schon bei Catull 62, 7 „nimirum Oetaeos ostendit noctifer ignes" und Horaz C. I 12, 46, III 29, 17. — Den Sieg des Tages über die Nacht wiederholt Seneca auch in den Tro. 170 g . . . „vicerat noctem dies".

v. 129. **signum glaciale.** Es ist das Gestirn der alta Arctos HF. v. 6. Seneca verwendet die Sternbilder ziemlich oft zur Belebung seiner Verse. Hier ist die „ursa major" wie oft als Wagen gedacht, vgl. Homer *ε*. 272 „*Ἄρκτον θ' ἣν καὶ ἅμαξαν ἐπίκλησιν καλέουσιν*"; Schol. zu Arat 27 Maas. Das Bild, was uns hier Seneca gibt, hat sein Analogon bei Ovids Met. X 447 „flexerat obliquo temone plaustra Bootes.

v. 130. Mit Recht von Fr. Leo weggelassen als eine überflüssige Wiederholung, die den Satzbau schwerfällig gestaltet. Die Versuche Fr. Harders, Festschrift für J. Vahlen 1900 p. 448 ff., den Vers zu retten überzeugen uns nicht. —

In den Versen 132—136 stellt der Dichter einen herrlichen Sonnenaufgang gegenüber den Bergen Oeta und Cithaeron dar. Der Gipfel des hohen Berges Oeta wird zuerst von den Strahlen der aufgehenden Sonne getroffen HO. 861 „haec, haec renatum prima, quae poscit diem, Oeta eligatur", und neben dem Cithaeron ist Theben gelegen, wo das Drama spielt. Beide von der Stadt Theben aus sichtbar.

v. 132. **jam caeruleis evectus equis Titan.** Hier ist der Titan als Wagenlenker gedacht, wie bei Ovid Met. II 118. Dasselbe Motiv noch zweimal bei Sen. Trag. HO. 1163 und 1131; demnach ist die Beibehaltung der Überlieferung der ψ-Hs. aquis wie bei W. E. Swoboda (Übers. Sen. Trag. 1825) und L. Herrmann (ed. Budée 1924) unmöglich. — Seneca nennt die geschirrten Rosse caerulei, weil sie aus dem blauen Meere aufgetaucht sind.

v. 133. **Titan** = Helios sehr häufig bei Seneca. Dem Gebrauche nach wahrscheinlich von Ovid übernommen. Helios Titan zu nennen, ist erst den Römern geläufig, die doch ein Vorbild gehabt haben müssen, das aber schwerlich alt war; der Sonnengott gehört als Hyperion zu den Titanen — (s. Wilam. „Kronos und die Titanen", Sitzungsber. der preuß. Akad. der Wiss. ph.-h. Kl. 1929 IV p. (49) 17). — Die Wiederholung des jam macht die Schilderung pomphafter. — Summa ... Oeta Ablat. zu dem intrans. prospicit vgl. Soph. Trach. 1191, „*Οἰσθ' οὖν τὸν Οἴτης Ζηνὸς ὕψιστον πάγον*";

v. 134. **Cadmeis incluta Bacchis ... dumeta.** Es ist der Cithaeron gemeint (vgl. Ovids Met. III 702), berühmt durch den orgiastischen Kult der thebanischen Maenaden.

v. 135. **aspersa die dumeta rubent,** vgl. Ovids Met. II 116 „Quem petere ut terras mundumque rubescere vidit", bei Sen. aber poetischer ausgestaltet.

v. 136. **Phoebi soror** = der Mond. Diese Bezeichnung üblich bei Ovid und Vergil, nicht aber bei Horaz.

v. 137. **labor ... durus.** Es ist das Tagewerk des Einzelnen gemeint. Das Bild hier weit konkreter als bei Homer, Hymn. in Merc. v. 98 „*τάχα δ' ὄρθρος ἐγίγνετο δημιοεργός*". Denn Seneca dachte vor allem an das bei Nacht festverschlossene Haus des Römers.

Die Verse 137 und 138 führen über zu den verschiedenen Beschäftigungen der Menschen tagsüber. — Das Beiwort durus für labor auch bei Ovid. Trist. IV 10, 115.

v. 139—140. Das Distichon wurde von den Euripideischen Versen *Φαέθων* 27—28 „*σύριγγας δ' οὐριβάται κινοῦσι ποιμνᾶν ἑλάται*" angeregt, aber nach dem Vorbilde des römischen Hirten ausgestaltet, vgl. Verg. Georg. III 325 ff. „Luciferi primo cum sidere frigida rura carpamus, dum mane novum, dum gramina canent et ros in tenera pecori gratissimus herba". Die äußere Form stimmt mit der des Horaz C. III 29, 21 „jam pastor ... quaerit", Seneca „Pastor ... carpit" überein; d. h. die Einrahmung des Satzes durch das Substantivum und das zugehörige Hauptverbum. Bemerkenswert sind im Stile Senecas auch die untergeordneten Adjektive und Substantive, die dem Sinne nach zusammengehören: z. B. hier { cānă prŭīnă / pābŭlă cārpit, ebenso v. 134 u. 135 { inclută / dumetă. Bei cană pruinā kann man nicht an die I 4, 4 Horazische Ode denken, denn das cana ist hier, dem Metrum nach, kein Epitheton ornans der pruina, sondern der pabula, wohl aber geht diese Vorstellung wieder auf Ovid zurück, z. B. Met. II 212 „pabula canescunt" oder F. III 879 „canuerit herbae rore recente ...", wie auch der Ausdruck pabula carpere, der bei Ovid sehr häufig ist.

v. 141—151. Der Dichter lehnt sich an Phaëthon v. 29—30 „*ἔγρονται δ' εἰς βοτάναν ξανθᾶν πώλων συζυγίαι*" an, benutzt aber eine andere Form: zwei ähnlich gebaute Monocola, v. 141—142 und v. 144—145, die durch das *κῶλον* v. 143 getrennt werden und deren Wortstellung in den Versen 141 und 144 deutlich die Einwirkung der Horazischen Kunst erkennen läßt, Hor. C. III 18, 9 „ludit herboso pecus omne campo". — Formale Übereinstimmungen bei geringfügigen inhaltlichen Abweichungen der beiden Verse Senecas.

v. 142. **nondum rupta fronte juvencus.** Die Beschreibung stammt aus Horaz C. III 13, 4 „(haedo) cui frons turgida cornibus primis", Seneca aber hat sie viel anschaulicher gemacht: „Stirnen, die noch nicht von Hörnern durchbrochen sind", vgl. Tro. 538.

v. 143. **vacuae reparant ubera matres.** Der Vers ist eingerahmt von Attribut und zugehörigem Substantiv: eine auch bei Seneca

sehr beliebte Wortstellung, s. v. 169, 171, 181, 185, 187, 200 und 204 (vgl. E. Norden, VI. Buch der Aen. p. 382). Dies Motiv der zu füllenden Zitzen hat die bukolische Poesie mit Vorliebe angewendet: so Theokr. 8,41 „*παντᾷ δέ γάλακτος οὔθατα πλήθουσιν, ...*“ oder 8, 69 „*τά δ'οὔθατα πλήσατε πᾶσαι*“, ebenso bei Ovid rem. am. v. 180 „jam referent haedis ubera plena suis“ und Verg. E. IV 22 „ipsae laete domun referent distenta capellae ubera“. — Solche *ἀσύνδετα* sind zahlreich in den Tragödien Senecas.

v. 145. **molli in herba** s. v. 143. — Theokr. 6, 44 „*ἐν μαλακᾷ ποίᾳ*. Ovid. Met. 15, 417 „mollis fuit herba sub undis“.

v. 147—151 setzen die idyllische Schilderung des anbrechenden Morgens fort mit dem Schlagen der Nachtigall und dem Singen des Vogelschwarmes. Das Motiv ist alt und wechselt zwischen Nachtigall und Schwalbe (s. O. Keller, Tiere des klassisch. Altert. p. 304). Zu Eurip. Phaëthon v. 25 ist die Nachtigall als *ὀρθρευομένη* bezeichnet, wie bei Sen. v. 23 ff. „*μέλπει δὲ δένδρεσι λεπτὰν ἀηδὼν ἁρμονίαν ὀρθρευομένα γόοις Ἴτυν Ἴτυν πολύθρηνον*“.

v. 149. **Thracía paelex** = die Nachtigall, in die die Philomela, Schwester der Prokne, verwandelt wurde, nachdem sie von ihrem Schwager Tereus aus Thrakien entehrt worden war. Ovid. Met. VI 424 ff. Die Philomela als paelex auch bei Ovid. Met. VI 606.

v. 146. Die aus rhetorischem Grunde vorgenommene Trennung des Adjektivs (stridula) vom Subst. (Thracia paelex) verstärkt die *ἔκφρασις* und verlegt das Gewicht des Satzes auf das absichtlich in die Mitte der Periode gestellte „Thracia paelex“. Außerdem vervollständigen die Alliteration des **m** im Verse 150, wie auch die Metonymie im Verse 148 (s. o. v. 125) das Bild.

v. 152—158 beschreiben die morgendliche Tätigkeit des Fischers. Dem Bilde begegnen wir häufig bei Ovid: Met. III 586. „pauper et ipse fuit linoque solebat et hamis decipere et calamo salientes ducere pisces“. Das Motiv muß aber der hellenistischen Poesie geläufig gewesen sein, so z. B. bei Theokr. 21, 39 „*Δειλινὸν ὡς κατέδαρθον ἐπ' εἰναλίοισι πόνοισιν ... εἶδον ἐμαυτὸν ἐν πέτρᾳ μεμαῶτα, καθεζόμενος δ' ἐδόκευον ἰχθύας, ἐκ καλάμω δὲ πλάνον κατέσειον ἐδωδὰν καί τις τῶν τραφερῶν ὠρέξατο ... χῶ μὲν τὠγκίστρῳ ποτεφύετο*

καὶ ῥέεν αἷμα, τὸν κάλαμον δ' ὑπὸ τῶ κινήματος ἀγκύλον εἶχον, τὼ χέρε τεινόμενος, περικλώμενος εὖρον ἀγῶνα“. — Das Bild wurde von Eurip. Phaëthon v. 35 ff. angeregt und von Seneca etwas anders ausgestaltet.

v. 152. **carbasa ventis,** vgl. Eur. Phaëthon v. 37 ff. „*ἀνὰ δ' ἱστία ναῦται ἀειράμενοι ἀχοῦσιν*“ — dubius na **vita vitae.** Der Gleichklang von vita, dem Dichter wohl bewußt, weist hin auf die Kostbarkeit des Lebens für den sich stets in Gefahr befindenden Schiffer, vgl. Hor. C. I 14, 14; Med. 304.

v. 154. **hic (piscator) exesis pendens scopulis.** Das Ganze beschreibt die Arbeit des Fischers, der von den Klippen des Strandes aus angelt. Seine Beschäftigung wird liebevoll von Sen. durch das „aut ... aut“ charakterisiert; entweder a) instruit deceptos hamos ersetzt er den Köder am Angelhaken oder b) er schaut angespannt nach Beute aus.

v. 157. **spectat pressā praemia dextrā.** Beachtenswert ist der Gleichklang von pre. — pressa von der Schwere des gefangenen Fisches. praemia sind die gefangenen Fische. Die Bezeichnung des Raubes als Preis ist sehr häufig bei Ovid, z. B. in der gleichlautenden Stelle Met. VI 518 „spectat sua praemia raptor“.

v. 158. Auf dem metaphorisch gebrauchten sentit liegt das Hauptgewicht des lebensvollen Bildes. Hier übertrifft Sen. Ovids Metam. VIII 217 „hos aliquis tremula dum captat harundine pisces“ — lineă Angelschnur, nom.

Ich beginne mit dem Euripideischen Vorbilde [1]) und werde die betreffenden Stellen danebensetzen, um die Sache dem Leser anschaulicher zu machen [2]).

[1]) Das, was der Italiener Umberto Limentani in seinem Buche „L',Hercules furens' di Seneca nelle sue relazioni colle Trachinie di Sofocle e nelle sue fonti“ 1901 p. 132 ff. über die Übereinstimmung dieses Chorliedes hier mit dem ersten Chorliede der Trachinien des Sophokles sagt, ist ganz phantastisch.

[2]) R. Schreiner in seiner Arbeit „Seneca als Tragödiendichter in seinen Beziehungen zu den griech. Originalen“, München 1909, hat dieses Chorlied weggelassen.

Zuerst das Bild des Sonnenaufgangs:
Eur. *Φαέθων* v. 19—22 [1])

Ἤδη μὲν ἀρτιφανὴς
Ἕως ἱππεύει κατὰ γᾶν
ὑπὲρ δ' ἐμᾶς κεφαλᾶς
Πλειὰς ἐκλείπει νυχία.

Sen. v. 125—138 [2])

jam rara micant sidera prono
languida mundo; nox victa vagos
contrahit ignes luce renata,
cogit nitidum Phosphoros agmen;
signum celsi glaciale poli
lucem verso temone vocat.
jam caeruleis evectus equis
Titan summa prospicit Oeta;
jam Cadmeis incluta Bacchis
aspersa die dumeta rubent
Phoebique fugit reditura soror
labor exoritur durus et omnes
agitat curas aperitque domos.

Bei beiden Dichtern fängt die Beschreibung der Morgenröte mit demselben Worte an (Eur. v. 19 *ἤδη* — Sen. v. 125 jam), aber das Motiv des Gegensatzes der aufsteigenden Morgenröte und der verblassenden Sterne, das die Nachdichtung aus *Ἴων* v. 82—85 entnahm [3]) und das Euripides knapp in 4 Versen (19—22) schildert, hat Sen. durch 13 Verse (v. 125—138) wiedergegeben. Bei dieser Erweiterung schwebte ihm sicher das Ovidianische Bild des Sonnenaufganges in Met. II 114 ff. vor, wie es uns ganz deutlich die wörtlichen Entlehnungen zeigen können.

[1]) Ich zitiere immer nach dem Suppl. Eurip. H. v. Arnim, Bonn 1919.

[2]) Ich zitiere nach Frid. Leo, „Senecae Tragoediae", Berol. 1878.

[3]) s. Wilam., Hermes 18 p. 402 und Berl. Klassikertexte a. a. O. S. 82.

Ovid. Met. II 114—118

diffugiunt stellae, quarum agmina cogit
Lucifer et caeli statione novissimus exit
Quem petere ut terras mundumque rubescere vidit
cornuaque extremae velut evanescere lunae,
jungere equos Titan velocibus imperat Horis.

Wie nun der Dichter dazu kam, diese Ovidische Beschreibung des Morgenrotes als Vorbild hier zu benutzen, ist leicht zu verstehen. Denn die Stellen, die Seneca hier nachahmt, beziehen sich sowohl bei Euripides wie auch bei Ovid auf die Phaëthonsage. Diese Identität genügte vollkommen, um Seneca an die Metam. seines Lieblingsdichters Ovid denken zu lassen, die er sicher oft gelesen hatte und meiner Überzeugung nach immer bei sich hatte, als er seine Tragödien schrieb.

Nach Feststellung der Vorbilder Senecas ergibt sich, daß er kein sklavischer Nachahmer ist, sondern mittels seiner Kombinationsfähigkeit und seiner reichen Phantasie hat er die verwendeten Motive seiner Hypothesis ausgezeichnet angepaßt. Dieses Talent haben wir noch öfters bei ihm zu bewundern.

Er verweilt zunächst nach seinem Prinzip der *ἐπιμονή* sehr lange bei dem Thema der vor der Morgenröte verblassenden Sterne. So etwas finden wir bei keinem seiner Vorbilder. Sechs ganze Verse (125—130) braucht er dazu, um denselben Gedanken verschiedenartig auszudrücken. Das Bild der besiegten Nacht (v. 126 ff.) wie auch des untergehenden Gestirnes der magna ursa sind Senecas eigener Zusatz. Den ersten, durch sein Euripideisches Vorbild angeregten Vers hat er schöner ausgemalt. Ein Epitheton, wie languida, gibt dem Bilde eine andere Farbe und macht es lebendiger.

Dann kommt das Bild der aufgehenden Sonne selbst. Daß das wirklich auf Grund der Ovidischen Beschreibung bearbeitet wurde, wird niemand bezweifeln, der die betreffenden Stellen mit Aufmerksamkeit liest. Bei Ovid findet man alle Hauptzüge der Senecaschen *ἐκφρασις*: Titan als Wagenlenker, Luna und das Rotwerden der Erde; daraus aber schuf Seneca etwas Neues. Er behielt den

Stil des Euripideischen Chors: v. 16 ἤδη μὲν ἀρτιφανής ... Sen. v. 132 „jam caeruleis ...“ bei, aber er stellt den Sonnenaufgang gegenüber dem Oeta und Cithaeron dar, das sind beides Berge, die von Theben aus, wo das Drama spielt, sichtbar sind. Davon finden wir keine Spur in seinen Vorbildern. Ferner: bei der Erwähnung des Oeta dachte jeder Zuhörer an das traurige allen bekannte Ende des Helden. Sodann aus dem ziemlich allgemeinen und gleichsam prosaischen „ut terras mundumque rubescere“ des Ovid hat er ein durchaus anschauliches Bild der vom Morgenlichte rötlichen Dickichte des Cithaeron gemacht und vervollständigt es durch Erwähnung — in von seinem Vorbilde unabhängiger dichterischer Umschreibung — des Mondes. An den Schluß dieser Beschreibung hat Seneca ein Distichon (v. 137—138) gestellt, das er dem Leben entlehnt, um damit einen Übergang von der Ausmalung des Sonnenaufganges zu der Erwähnung täglicher Berufe der Menschen zu schaffen.

Weiterhin hatte Senecas Schilderung v. 139—161 als Vorlage die Euripideischen Verse des Phaëthon-Chorliedes v. 23—43, wie schon Wilam.[1]) scharfsinnig bemerkt hat, denn die Hauptzüge beider Chorlieder entsprechen sich

Sen. HF.	v. 139—145	zu	Eurip.	Phaëthon	27—30
„	v. 146—151	„	„	„	23—26
„	v. 152—158	„	„	„	35—42
„	v. 159—161	„	„	„	43

Zuerst bemerkt man in allen diesen Abschnitten, daß Seneca, der die Schönheit dieses Meisterstückes des Euripides, das in der Antike kaum seinesgleichen hat[2]), empfand und es wiederzugeben versuchte, eine gewisse Auswahl des Stoffes getroffen hat und die Stellung der verschiedenen Bilder veränderte. Das zeigt wieder den Dichter, der seine Vorbilder gut zu benutzen weiß, um Eigenes zu schaffen.

Aus dem, was Seneca in seinen Versen 159 ff. sagt: „Haec, innocuae quibus est vitae tranquilla quies et laeta suo parvoque

[1]) s. Hermes 18 p. 403.
[2]) s. Hermes 18 p. 402.

domus“ wird ohne weiteres klar, daß er hier die arbeitenden Landleute darstellen wollte, die mit ihrem ruhigen und frohen Leben völlig zufrieden sind, im Gegensatze zu den Stadtbewohnern, von denen er weiter v. 162 ff. erzählt. Darauf legte er das Hauptgewicht in diesem Abschnitte, abweichend von Euripides, bei dem dieses Motiv lediglich reizvolle Ausschmückung des morgendlichen Bildes ist. Dies wird bestätigt einerseits durch die Umstellung der Bilder des Originals nach diesem Bedürfnisse des Nachahmers und andererseits durch die realere Stimmung, die der Dichter als Römer in seinen Versen v. 139—140 und 152—158 zu geben versucht. Bei Seneca nahmen die Bilder des Hirten und des Schiffers den Typus des berufsmäßigen römischen Hirten und Schiffers an. Hinzugefügt ist der des Fischers. Sie zeigen keine Spur von den entzückenden Euripideischen Zügen der σύριγγες und ἀχοῦσιν. Aber auch die dazwischen, nach seinem Prinzip der Einrahmung eingeschobenen Verse 141—151 sind, obwohl sie sicher vom Euripideischen Originale angeregt wurden, nach der oben erwähnten Weise unseres Dichters modifiziert.

Und nun, wie hat Seneca im einzelnen gearbeitet? Auch in den Versen 139—140

pastor gelida cana pruina
grege dimisso pabula carpit

hat er in der Bearbeitung des Einzelnen römische Vorbilder gehabt. So z. B. scheint mir das Bild des frühe die Herde hinaustreibenden Hirten in Reminiszenz an eine Vergilische Stelle Georg. III 324 f.

Luciferi primo cum sidere frigida rura
carpamus, dum mane novum, dum gramina canent
et ros in tenera pecori gratissimus herba.

gedichtet zu sein. Bei Vergil wie bei Seneca finden wir den Hirten, der bei Tagesanbruche auf der betauten Weide das Futter für sein Vieh sucht. Ein ganz lebensvolles Bild des Hirten in seiner Tätigkeit. Seneca hat es knapper und anschaulicher gemacht als Vergil: er hat das wirkungsvolle pastor (s. Eur. v. 28 „ποιμνᾶν ἐλάται“) statt des allgemeinen Vergilischen (nos) carpamus v. 325 voran-

gestellt und durch das zugehörige carpit das ganze κῶλον kunstvoll eingerahmt. Die Schalmei, die in dem Euripideischen Bilde die Hauptrolle spielt v. 27f. „σύριγγας δ'οὐριβάται κινοῦσι ποιμνᾶν ἐλάται", hat er weggelassen. Die Sprache in diesem Distichon zeigt vielmehr Ovidischen Einfluß (s. meinen Komm.).

Das andere Bild v. 141—145

ludit prato liber aperto
nondum rupta fronte juvencus,
vacuae reparant ubera matres;
errat cursu levis incerto
molli petulans haedus in herba

ist aus den Euripideischen Versen 29—30

ἔγρονται δ' εἰς βοτάναν
ξανθᾶν πώλων συζυγίαι

angeregt, aber nach dem Vorbilde der Horazischen Oden

III 18, 9

„ludit herboso pecus omne campo"

und III 13, 4

„(haedo) cui frons turgida cornibus primis

bearbeitet.

Der erste Vers ist nach der Horazischen Technik gedichtet; ein ähnliches Beispiel haben wir im I. Chorliede der Medea v. 70 (s. meinen Komm.). In dem Verse 142 finden wir die Horazische Beschreibung wieder, aber bei Sen. anschaulicher gemacht. Dieser Fall, wo Seneca zwei zusammengehörige Verse aus zwei Versen zweier verschiedener Horazischen Oden schafft, ist ein sprechendes Beispiel dafür, daß er wohl die meisten der Horazischen Oden auswendig wußte (s. v. HF. 870). Die Verse 144 und 145 können für ein Korrelat rhetorischer Stilübung der Verse 141 und 142 gehalten werden.

Was die Kunst Senecas in diesen Versen anlangt, ist wohl zu bemerken, daß er mit Vorliebe das Prinzip der Einrahmung eines κῶλον durch zwei ähnlich gebaute andere benutzt hat (s. meinen Komm.).

Von dem Euripideischen Motive der Verse 23—26

μέλπει δὲ δένδρεσι λεπτὰν
ἀηδὼν ἁρμονίαν
ὀρθρευομένα γόοις
Ἴτυν Ἴτυν πολύθρηνον

hat er das ὀρθρευομένα durch das testata diem wiedergegeben; in der Bearbeitung aber des Ganzen ist er von der Ovidianischen Erzählung der Met. VI 424 ff. beeinflußt und in dem Bilde des Verses 148

gestit querulos inter nidos,

wie ich glaube, von dem Dichter Julius Montanus, obwohl er ihn in seinem Briefe 122, 11 ff. als „tolerabilis poeta" bezeichnet. Aber solche Widersprüche geben uns das getreue Bild von Senecas eigenem Innern. Ich stelle die entsprechenden Stellen daneben und ich unterstreiche die wörtlichen und inhaltlichen Übereinstimmungen, woraus seine Arbeitsweise zu erkennen ist.

Sen. v. 146—151

pendet summo stridula ramo
pennasque novo tradere solo
gestit querulos inter nidos.
Thracia paelex, turbaque circa
confusa sonat murmure mixto
testata diem.

Ovid. Met. VI 667 und 668.

Corpora Cecropidum pennis
pendere putans
pendebant pennis quarum petit
altera silvas,
altera tecta subit.

Julius Montanus Frg. poet. rom. Bährens p. 355 (Morel p. 120)

jam tristis hirundo
argutis reditura cibos ⟨in⟩mittere
nidis
incipit et molli partitos ore
ministrat.

Es ist verständlich, daß Sen., der dem Ovid so nahe steht, bei diesem Thema zuerst auf diesen zurückgreift, der den ganzen Mythos ausführlich behandelt hatte Met. VI 424 ff. Die Art, in der Sen. hier die Met. des Ovid nachahmt, zeigt deutlich, daß solche alliterierende Wortgruppen wie pennis pendere des Ovid ihm gut gefielen. Er behielt sie gern im Gedächtnis und brauchte sie gelegentlich.

Auch die Erwähnung des Schiffers v. 152—158

carbasa ventis credit dubius
navita vitae, laxos aura
complente sinus.

hat ihren Ursprung in den Euripideischen Versen 35—42.

Ἄκατοι δ' ἀνάγονται ὑπ' εἰρεσίας
ἀνέμων τ' εὐάεσσιν ῥοθίοις,
ἀνὰ δ' ἱστία ναῦται ἀειράμενοι
ἀχοῦσιν. „ἄγου πότνι' αὔρα
ἡμᾶς σὺν ἀκύμονι πομπᾷ
σιγώντων ἀνέμων
ποτὶ τέκνα τε καὶ φιλίας ἀλόχους"
σινδὼν δὲ πρότονον ἐπὶ μέσον πελάζει.

wie es sehr deutlich die Übereinstimmungen der Verse Sen. 152—154 und Eurip. 35—38 zeigen, selbst die bei Euripides angerufene Aura kehrt wieder. Die Schilderung des Fischers ist stark von Theokrits Idyll „*Ἁλιεῖς*" 21, 39 ff.

εἶδον ἐμαυτὸν
ἐν πέτραι μεμαῶτα, καθεζόμενος δ' ἐδόκευον
ἰχθύας, ἐκ καλάμω δὲ πλάνον κατέσειον ἐδωδάν
. . . . . .
τὸν κάλαμον δ' ὑπὸ τῶ κινήματος ἀγκύλον εἶχον

und von Ovids Metamorphosen

III 586

pauper et ipse fuit linoque solebat et hamis
decipere et calamo salientes ducere pisces.

VI 518

spectat sua praemia raptor

VIII 217

Hos aliquis tremula dum captat harundine pisces

beeinflußt. Aber die Gestalt des Fischers, wie sie Seneca zeichnet, ist verschieden von dem, was wir bei seinen Vorbildern kennen-

gelernt haben. Er beginnt wie Euripides, fährt fort wie Theokrit und schließt wie Ovid, aber immer mit der Absicht, das Bild der Arbeitsweise des Fischers aufs genaueste zu geben. So hat er doch Neues geschaffen und in dem glänzenden Schlußverse 158 „sentit tremulum linea piscem" spüren wir den Hauch seines poetischen Geistes. Er hat nämlich die Seele des gespannt auf die Beute harrenden Fischers in die linea verlegt, auf die sich ja die ganze Aufmerksamkeit des Fischers konzentriert. Auch die Ausmalung des Verses 157 durch die Gleichklänge pressa praemia ist eigene Erfindung, denn in seinem Vorbild Ovid Met. VI 518 fand er nur „spectat . . . praemia" vor, und zwar für den Jäger und nicht für den Fischer, wie es Seneca gebraucht. Hier müssen wir betonen, daß die wörtliche Übernahme des „spectat . . . praemia" nicht von Vorteil war, denn damit hat er ein *πρωθύστερον* in den Gefühlen des Fischers eintreten lassen, was schon Gronovius empfand und mit Recht die Konjektur des spectat in sperat vorgeschlagen hat, aber das ist, wie gesagt, Fehler des Dichters und nicht des Schreibers, so daß wir es nicht ändern können. Auch sonst, wie die beigebrachten Stellen des Ovid zeigen, lassen sich die verschiedenen Ausdrücke, die Seneca hier braucht, auf die Metamorphosen zurückführen, die ja überhaupt für die Tragödien Senecas die nächste Quelle waren.

v. 159—204.

v. 159. **Haec (sc. agunt ii) quibus** . . . etc., vgl. Eur. Phaëthon v. 43 *τὰ μὲν οὖν ἑτέροισι μέριμνα πέλει* . . . Als Gegensatz dazu kommt das „in urbibus errant" etc. Damit zieht Seneca die Lehre der griechischen Popularphilosophie von den Haupttypen der *βίοι* heran, die in der Horazischen Poesie sehr beliebt war. (C. I 1 — Sat. I 1) — innocuae Serv. zu Aen. X 302 „innocuus est cui non nocetur, innoxius qui non novit nocere". Die Freude des Menschen an der Genügsamkeit hat Sen. auch in seiner Medea v. 332—334 als ein unschätzbares Glück der vergangenen Zeit gerühmt. Beachte wieder den Gleichklang tran**quil**la **qui**es, s. v. 153. Diese Menschen sind Epikureer, denn cum Epicuro quiescere licet (de brev. vit. 14, 2).

v. 160. **laeta ... parvo,** vgl. Sen. epist. 2, 6 „honesta, inquit, res est laeta paupertas“ oder Hor. C. III 16, 42 „multa petentibus desunt multa: bene est, cui deus obtulit parca quod satis est manu“.

v. 162. fehlt in E und ist mit Recht von B. Schmidt „De emend ...“ p. 62 als Interpolation bezeichnet. Hier verwirft Seneca, der trotz seiner Zugehörigkeit zur Stoa nicht selten Epikur zuneigt, wie Horaz in C. III 29, 25 (s. Heinzes Komm. zu Horaz) das unruhige Besorgtsein als das Gegenteil der *ἀταραξία* (tranquilla quies). Das wird durch den Vers 178 „vivite laeti“ bewiesen. Die *ταραχή*, die auf der Furcht vor der Zukunft beruht, und der *φόβος* (trepidi metus) sind ganz überflüssig, wie er im folgenden nachweist. Die Alliteration des **r** im Verse 163 veranschaulicht die Aufregung.

v. 163. **trepidi metus** nach dem sextus modus der Metonymie gesagt „ab eo quod fit, id quod facit“ (Diom. 458 K). „Der Phantasie schwebt das Bewirkte und das Wirkende zugleich vor“ (M. Haupt). Die Verbindung der beiden: spes und metus sehr häufig bei Ovid z. B. F. I 485 f. „intra pectora pro facto spemque metumque suo“. Die *ταραχὴ* und der *φόβος* sind das Kennzeichen des städtischen Lebens im Gegensatze zu der Ruhe und Freude des ländlichen Lebens.

v. 164—174. Er beschreibt vier Haupttypen des städtischen Lebens, die den Menschen seiner Zeit entsprechen. I. des cliens (v. 164—166), II. des *φιλοχρήματος* (v. 166—168), III. des *φιλότιμος* (v. 169—171), und IV. des causidicus (v. 172—174). Die Komposition und der sprachliche Ausdruck erinnern an die I. Horazische Ode des I. Buches (ille—hic—illum—hic) (Hor. C. I 7 hunc—illum v. 9). Vier ähnlich gebaute *κῶλα*, von denen das 1. und 3. mit ille bzw. illum und das 2. und 4. mit hic beginnen. — Im 1. Kolon sind die Objekte, im 3. die Subjekte mit que, im 2. und 4. die Prädikate mit et verbunden.

v. 164. **ille** = der Klient, der täglich in der ersten Frühe vor der Türe des Patronus auf Einlaß wartet, um ihn gegen eine Vergütung zu begrüßen (darüber mehr Friedländer, „Sittengeschichte Roms“ I⁹ 223 ff. und Beccker, Gallus II 155 ff.). Der Ausdruck „superbos aditus regum durasque fores“ kommt dem „pulsare

superbas potentiorum fores“ des 68, 10 Briefes Senecas sehr nahe, cf. Horaz ep. 2, 7 „et superba civium potentiorum limina“ — rex statt patronus, was die gewöhnliche Benennung und Anrede des Patronus von Seite des Klienten war; wie z. B. bei Columella de r. r. praef. I 9 „an honestius duxerim mercenarii salutatoris mendacissimum aucupium circum volitantis limina potentiorum somnumque regis rumoribus augurantis? Oder bei Martial II 18, der in seinen Epigrammen öfters über das Verhältnis der Klientel zu den Patronen spricht: „sum comes ipse tuus tumidique ante ambulo regis, tu comes alterius jam sumus ergo pares. Esse sat est servum, jam nolo vicarius esse, qui rex est regem, maxime non habeat“ oder bei Juven. sat. 5, 14. 130. 161—7, 45.

v. 165. **durae** sind die Türen, weil sie nicht so leicht von dem Patronus geöffnet wurden. Sen. de brev. vitae 14, 3 „cum omnium limina cotidie perambulaverint nec ullas apertas fores praeterierint“. Das epith. durus wird auch von Ovid für die Tür angewendet, aber im erotischen Sinne Amor. II 1, 22 „mollierunt duras lenia verba fores“ — expers somni, denn in der Regel gingen sie schon vor Tagesanbruch hin, wie es Martial XII 57, 4 erzählt, um pünktlich eingelassen zu werden, und infolgedessen hatten sie keine Zeit zum Ausschlafen. Sen. de brev. vitae 14, 4 ff. „quam multi hesterna crapula semisomnes et graves, illis miseris suum somnum rumpentibus“.

v. 166 ff. nicht nur der Typus des *φιλοχρήματος*, sondern auch die Art der Beschreibung des Geldgierigen und der sprachliche Ausdruck sind von Horaz übernommen. Hor. sat. I 1, 70 „congestis undique saccis indormis inhians“. Dies Lechzen des Geizigen nach Schätzen hat Sen. besonders durch das nullo fine hervorgehoben. Daß der Geizige trotz seines kolossalen Reichtums niemals zum Genuß gelangt, predigt auch Horaz C. III 16.

v. 28. **„magnas inter opes inops“.** Das Geld führt also keinen zum wahren Glücke, sagt hier Seneca. — Beatas opes wieder dieselbe Metonymie, s. o. v. 163.

v. 167. **„congesto pauper in auro“** ähnliche Redewendung wie bei Horaz. Epist. II 2, 12 „meo sum pauper in aere“. Mit et

führt Seneca den Gegensatz zu dem „beatas opes“ ein, wo der Betreffende seine *εὐδαιμονία* suchte, wie Iccus des Horaz C. I 29, 1 „Icci beatis nunc Arabum invides gazis et acrem militiam paras. — Gazae persisches Wort (vgl. Heinze zu Hor. C. I 29, 2) — componere opes vgl. Verg. Aen. VIII 317. Ovid, ex Pont. IV 5, 20.

v. 169. Mit dem Typus des *φιλότιμος* ist der Politiker gemeint. Vorbild Horaz C. I 1, 7 „hunc, si mobilium turba Quiritium certat tergeminis tollere honoribus“. Seneca betont hier mehr die *ματαιοδοξία* oder besser gesagt die *κενὴ ἐπιθυμία* des Betreffenden, deswegen also die wenig ehrenvollen Ausdrücke für die Wankelmütigkeit des Pöbels „populi favor ... fluctuque magis mobile vulgus“ (was an das Ciceron. pro Murena 35 erinnert) und deswegen auch zum Schlusse die großartige Antithese „aura inani tumidum tollit“. Denn der Beifall der Menge ist das Unbeständigste auf der Welt (Sen. de vita beata II 4 quam magnus mirantium tam magnus invidentium populus est). Infolgedessen soll man keinen Wert darauf legen, geschweige denn das Lebensglück darin suchen (de vit. beat. II 2 argumentum pessimi turba est). Schon das Wort vulgus drückt bei dem Römer eine gewisse Geringschätzung aus (de vita beat. II 2 ff. „quaeramus ergo ... non quid volgo, veritatis pessimo interpreti probatum sit“). Dies Empfinden wird hier verstärkt durch die Erwähnung der Eitelkeit des Menschen, die meisterhaft durch das attonitum und tumidum charakterisiert wird. Dies Bild, wie auch das folgende v. 172—174, ist dem zeitgenössischen Leben entnommen und gemeint sind die Bewerber um die niedere Magistratur, bei deren Wahl angeblich das Volk wieder die ausschlaggebende Rolle spielte (s. Dessau, Gesch. d. röm. Kaiserzeit I 42 ff.).

v. 171. **tumidum** acc. zu illum.

v. 172—174. Dieser Typus des causidicus ist direkt vom Gerichtsleben entlehnt. Diese Klasse von Menschen gehört zu den Unglücklichen, die keine Ruhe finden und gezwungen sind, sich immer zu verstellen. „O causidici, genus venale“, ruft Seneca ihnen in der Apokolokynth. 12 zu. Es ist also klar, daß hier nicht die gesuchten und hochbezahlten Anwälte gemeint sind, zu denen Seneca einst selbst gehörte (ep. 49, 2 modo causas agere coepi), sondern die große

Menge von Winkeladvokaten, die des Rechtes ganz unkundig waren (Friedländer, „Sittengesch.“ I⁹ p. 180 ff.).

v. 172. **clamosi fori** Metonymie s. o. v. 125.

v. 174. **locare se** oder **operam suam** wie hier, heißt „pretio accepto alteri addicere (Forcell. Lex. I 683). So z. B. bei Plaut. Trin. v. 843. (Linds.) „ego operam meam tribus nummis hodie locavi ad artis nugatorias“. Auch bei Ovid findet sich dieser juristische Ausdruck Fast. V. 293. Nachdem er also im geschreierfüllten Forum für Geld wütende Streite ausgefochten hat, läßt er seinen erheuchelten Zorn und seine falschen Reden von anderen mieten, d. h. stellte er sich handwerksmäßig jedem Kunden zur Verfügung — improbus weil er es für Geld, ohne innere Überzeugung tut. — novit paucos secura quies Hypallage statt „pauci securam quietem norunt“.

v. 174—177. Der Sinn: Ganz wenig Menschen, eingedenk der unaufhaltsamen Flucht der Zeit, führen ein ruhiges und sorgloses Leben — tenent = festhalten, halten: als gegebene Tatsache.

v. 177. Dazu kommt die Aufforderung des Dichters „dum fata sinunt vivite laeti“. „Genießet das Leben, solange es das Schicksal zuläßt, d. h. solange ihr lebt.“ Hier spricht Seneca genau so im Sinne Epikurs wie in seiner Schrift „de vita beata“ 26, 4 „vivit enim praesentibus laetus, futuri securus“ oder ad Polyb. 11, 3. — Das Ideal des glücklichen Lebens ist „froh sein“ — vivite Serv. zu Aen. III 493 modo bene optantis est. — Dum fata sinunt = solange das Leben dauert, genau wie bei Prop. II 15, 23 „dum nos fata sinunt, oculos satiemus amore (vgl. Hermes LXII 1927 p. 114 ff.). Das Fatum ist hier als die weltbeherrschende Macht gedacht; völlig stoischer Gedanke, vgl. Diog. Laert. 7, 149 „*καθ' Εἱμαρμένην δέ φασιν στωϊκοὶ τὰ πάντα γίγνεσθαι*“. Sen. N. Q. II 36, 1. „Quid enim intellegis fatum? existimo necessitatem rerum omnium actionumque, quam nulla vis rumpat.“

v. 178—180. Zwei durch que verbundene, ähnlich vorgebrachte und dem Sinne nach ganz eng zusammengehörige *κῶλα*. — Über das schnelle Vergehen des Lebens hat sich Seneca in seinen philosophischen Schriften vielfach geäußert; ganz ähnlich wie hier in der „de brevit. vitae“ VIII 5 f. „Nemo restituet annos ... ibit, qua

coepit, aetas nec cursum suum aut revocabit aut supprimet. nihil tumultuabitur, nihil admonebit velocitatis suae: tacita labetur . . . sicut missa est a primo die, curret, nusquam devertetur, nusquam remorabitur, quid fiet? tu occupatus es, vita festinat." Auch Horaz in seinen Oden C. II 5, 13 „currit enim ferox aetas, et illi, quos tibi dempserit, adponet annos" oder IV 13, 14 ff.

v. 180. **rota** nom. Die Vorstellung des Jahres als Rad ist Ennianisch: Serv. zu Aen. VI 748. — volucris dies ist Horazisch (C. IV 13, 14—III 28, 6).

v. 181. **durae sorores** sind die drei *Μοῖραι*, vgl. Pseudoarist. *Περὶ κόσμου πρὸς Ἀλέξανδρον* 7, 15 f. Die Parzen ruhen und rasten nicht, sondern spinnen den begonnenen Faden des menschlichen Lebens zu Ende und nichts kann geändert und widerrufen werden. Also das *Εἱμαρμένον* vollzieht sich, vgl. Horaz C. II 3, 15 „dum res et aetas et sororum fila trium patiuntur atra". — peragunt pensa sorores formal zu Sen. Apocol. 4, 6 „mirantur pensa sorores". Genau denselben philos. Gedanken mit wörtlichen Entlehnungen sogar und derselben Ausdrucksweise finden wir bei Seneca in seiner Schrift Natur. Quaest. II 35, 2 „fata aequaliter jus suum peragunt nec ulla commoventur prece; non misericordia flecti, non gratia sciunt: cursum irrevocabilem ingressa ex destinato fluunt. quem ad modum rapidorum aqua torrentium in se non recurrit nec moratur quidem, quia priorem superveniens praecipitat, sic ordinem fati rerum aeterna series rotat, cujus haec prima lex est, stare decreto". Offenbar sind anstatt der fata in der oben erwähnten Stelle die durae sorores gesetzt, folglich ist diese Wiedergabe des Bildes Senecas geistiges Eigentum. Seneca scheint der erste zu sein, der das pensa für die Bezeichnung der vom Fatum bestimmten Zeit des menschlichen Lebens gebraucht hat. Darin hat er mehrere Nachfolger gefunden, z. B. Mart. IV 73, 3, Petron. 29. Das Motiv der Parzen ist in der römischen Poesie sehr beliebt gewesen (s. Heinzes „Zu Senec. Apocol." Hermes 61, 1926 p. 55 f.). Beachte die Wiederholung von re (retro . . . revolvunt).

v. 183. Die Schreibung der A-Rezension fertur ist auch hier vorzuziehen, denn das flatur der Gruppe Σ ist, einerseits als

ἅπαξ λεγόμενον im ganzen Sen. Trag. und andererseits als das Verständnis des Ganzen erschwerend auszuschließen. — at = trotzdem d. h., obwohl das Leben so schnell vergeht, kommt das Menschengeschlecht dem noch entgegen. Der Sinn wohl: „Unkundig ihres Schicksales stürzen sich die Menschen in die Gefahren des schnell vergehenden Lebens." Überleitung zu v. 185. Hercules, der selbst die Gefahren des Hades nicht scheut. Hier resultiert aber aus dem Doppelsinn der Stygiae undae (Hades sowohl als Ort der Tat des Herkules — vetitum nefas Hor. C. I 3, 26 und 38 — als auch als Tod selbst) eine gewisse Unklarheit, denn wenn nach v. 189 „certo venient tempore Parcae" die Zeit des Todes festbestimmt ist, kann er durch keine Kühnheit vorzeitig herausgefordert werden. Die Entstehung dieser Unklarheit läßt sich vielleicht durch die Benutzung der Horazischen Verse C. I 3, 26 und 38 erklären — unter rapidis fatis hier ist zweifellos das Leben zu verstehen. — Sehr charakteristisch für diese Stelle ist der häufige Wechsel des Subjektes: v. 183 gens humana, v. 185 quae rimus, v. 186 Alcide. Das zeigt die Bemühung des Dichters, von dem allgemeineren Schicksale der gens humana allmählich zu dem speziellen des Alcides zurückzukehren.

v. 185. Das **ultro** hebt das Schrecknis des Todes hervor, den Seneca hier durch das „Stygia unda" charakterisiert hat (wie Hor. C. II 20, 8) um die gedankliche Verbindung zur Gestalt des Hercules zu geben, der, wie gesagt, aus Ruhmsucht sein Leben wagt und zum Hades hinabsteigt. Der *Ἅιδης* entspricht also hier dem „caelum" des Horaz. C. I 3, 38 „caelum ipsum petimus". — 186. nimium gehört zum properas und mit dem „maestos manes" ist die Unterwelt gemeint, die Hercules durch seine Kraft (pectore forti) besiegen will. Nicht ohne Ironie gesagt, denn auch hier, wie im Verse 185, versteht der Dichter den *Ἅιδης* als etwas Unüberwindliches. — Die letzte Silbe des nimium wird vor Alcide elidiert. Solche Elisionen kommen selten bei Seneca vor (Schmidt p. 26).

v. 188 wieder asyndetisch, s. o. v. 158. — certo tempore im Gegensatze zu dem properas des Verses 187. — Parcae = der Tod. Eine kühne Anwendung der drei Schicksalsgewalten.

v. 189—190. Man kann das Vorbestimmte in keiner Richtung ändern; natürlich als Epexegese zu certo tempore zu verstehen. — scriptum im Buche des Fatums. Dieser Ausdruck gehört der sprachlichen Eigenart Senecas an, vgl. Med. 320. Die Periodisierung vom v. 183—191 ist ganz symmetrisch, je nach zwei zusammengehörenden Versen, ein Vers asyndetisch angebracht. — proferre (sc. licet). Besonders beachtenswert ist die ähnliche Struktur beider Verse, v. 189 und 190.

v. 191 spricht wieder ganz allgemein aus, daß auch wer den Tod beschleunigen möchte, doch erst stirbt, wenn die Reihe an ihn kommt. Man sieht, wie geschickt Seneca das citius der Horaz. Stelle C. II 3, 25 durch das citatos hervorgehoben hat. Wieder, ganz seinem Stile gemäß, der Gedanke des Verses 190 durch andere Worte ausgedrückt. Die Verse 192—195 beziehen sich auf die Taten des Hercules, die ihn weltberühmt gemacht haben. Diesen Triumph des Hercules hatte schon Juno angedeutet v. 57 „at ille, rupto carcere umbrarum ferox de me triumphat et superbifica manu atrum per urbes ducit Argolicas canem" und dann weiter v. 66 „nec in astra lenta veniet ut Bacchus via".

v. 194. **tollat** (sc. ad. caelum et astra). parem caelo, damit ist die Vergöttlichung gemeint.

v. 195. **alius curru . . .** vgl. Horaz. C. I 1, 3 f. „sunt quos curriculo . . .". Es ist der Olympionike gemeint.

v. 196. **me mea tellus.** Wie Horaz C. I 1, 29 f., so sondert sich Senecas Chor auch von den anderen Menschen ab, die nach Ruhm streben. Er will arm sein. Hier haben wir eine starke Anteilnahme des Dichters an seinem Stoffe, vgl. Thy. 393 ff.

v. 197. **lare secreto** wie bei Horaz C. I 1, 30 f. me . . . secernunt populo cf. Oct. 895. Beachte die Alliteration des **t**.

v. 198. **pigros** vgl. Med. v. 331. — cana senectus Metonymie, s. o. v. 163. Der Sinn: Die Geruhigen und Sorglosen leben lang.

v. 199. **humilique loco.** Der Arme hat eine sichere und ungefährdete Fortuna = Glück. Fortuna wird hier personifiziert. Das humilique loco kontrastiert mit certa sedet (que = obwohl).

Beide kunstvoll in einem Verse gegeneinandergestellt und durch das sed getrennt.

v. 200. **Sordida,** weil sie der „parva domus" gehört. Hypallage Th. l. l. VI[1] 1187, 72. Beachte das Schema a b A B.

v. 201. **virtus animosa** = der Wagemut, wie ihn Hercules besitzt. Was virtus ist, sagt Seneca ausdrücklich in den Versen 433 f. — alte . . . cadit. Eine Vorstellung, die aus der Schrift Sen. de vita beat. 7, 3 ganz verständlich wird — „altum quiddam est virtus, excelsum et regale" — alte = tief herab. Th. l. l. 1784, 38. Der ganze Vers ist als rhetorische Sentenz zu verstehen, die im Drama durchaus ihre Bestätigung findet.

v. 202—204. Übergangsverse vom Chore zu dem *Ἐπεισόδιον* nach Euripideischer Art gemacht. Eurip. *Ἡρακλῆς* v. 442 ff. „*Ἀλλ' ἐσορῶ γὰρ τούσδε φθιμένων ἔνδυτ' ἔχοντας, τοὺς τοῦ μεγάλου δή ποτε παῖδας τὸ πρὶν Ἡρακλέους, ἄλοχόν τε φίλην ὑπὸ σειραίοις ποσὶν ἕλκουσαν τέκνα* (parvum comitata gregem) *καὶ γεραιὸν πατέρ' Ἡρακλέους* (Alcidae parens)."

v. 203. **Megara** nom. mit langem ā.

Im Verse 159 ff. lesen wir bei Sen. „Haec (agunt ii) innocuae quibus est vitae tranquilla quies et laeta suo parvoque domus", was einen Gegensatz zu dem Verse 162 f. „spes immanes . . ." usw. bildet. Solche Übergangsverse haben wir auch bei Eur. Phaëthon v. 43 „*τὰ μὲν οὖν ἑτέροισι μέριμνα πέλει, ἐμὲ δὲ . . .*". Auch diese hat Seneca nachgeahmt und als Überführung von den ländlichen *βίοι* zu den städtischen verwertet.

Daß Seneca von da ab seinem Chorliede die erste Horazische Ode des I. Buches zugrunde gelegt hat, sieht man sowohl an der äußeren Form des Ausdrucks[1]) wie auch an der allgemeinen Fassung. Bei Seneca haben wir Beschreibungen von Haupttypen der *βίοι* wie bei Horaz, aber der Unterschied liegt darin, daß Horaz von den Berufen im allgemeinen spricht, während Seneca hier sich auf zwei

[1]) s. A. Zingerle, „Zu späteren latein. Dichtern", Innsb. 1873, p. 13 (Sen. ille — hic, illum — hic, alium — me — Horaz C. I, 1 [sunt] quos — hunc — illum — me).

charakteristische Typen des städtischen Lebens beschränkt, den des *φιλοχρήματος* v. 166—168 und den des *φιλότιμος* v. 169—171, und zwar nur den Sonderfall des nach politischen Ehren strebenden römischen *φιλότιμος*. Dieser Zug des Dichters, das spezifisch Römische zu betonen, ist häufig zu spüren. Wir sahen schon vorhin, wie er von den Euripideischen Versen abweicht und sich zu den römischen Vorbildern hinneigt. Diese beiden Horazischen Typen hat er, wieder nach seinem Prinzip der Einrahmung, zwischen zwei anderen Typen des cliens (v. 164—166) und des causidicus (172—174), die er aus dem römischen Leben entlehnt hat, eingeschoben.

Zu v. 174—191 hält sich Seneca nicht an diese Ode, aber von 192 an kehrt er zu diesem Muster zurück und läßt den Chor wie Horaz seine (des Dichters) persönliche Meinung in der Ichform vortragen.

Und nun seine Arbeit im einzelnen. Zuerst: Wie hat Seneca die von Horaz übernommenen Typen umgearbeitet? Das Lechzen des *φιλοχρήματος* v. 166—168

hic nullo fine beatas
componit opes gazis inhians
et congesto pauper in auro

nach Schätzen beschreibt Seneca ganz nach Horazischer Art, vgl. sat. I 1, 70f.

congestis undique saccis
indormis inhians

Epist. II 2, 12 — und C. III 16, 28

meo sum pauper in aere — magnas inter opes inops.

Die stoischen philosophischen Gedanken der beiden Dichter stimmen durchaus überein.

In den Versen 169—171,

illum populi favor attonitum
fluctuque magis mobile vulgus
aura tumidum tollit inani

die er nach Horaz C. I 1, 7—8

hunc, si mobilium turba Quiritium
certat tergeminis tollere honoribus

gedichtet hat, prägt sich die Mißachtung Senecas gegenüber dem vulgus aus, wie sie schon sehr stark in seinen philosophischen Schriften hervortritt (s. meinen Komm.). Er setzt vulgus hier absichtlich an Stelle des Horazischen turba Quiritium. Außerdem tritt die Eitelkeit des nach politischer Ehre strebenden Römers bei ihm sehr stark hervor, etwas, was in den Horazischen Versen wieder absolut fehlt. Warum Sen. das so gemacht hat, erklärt sich aus dem allgemeinen Ziel, das er in diesem Chorliede verfolgt, d. h. zu zeigen, daß alles dies Streben eine *κενὴ ἐπιθυμία* auf der Welt ist. Das betont er übrigens in allen vier *βίοι*, die er beschreibt; vgl. z. B. v. 165 „expers somni colit", v. 168 „congesto pauper in auro", v. 173 „vendens improbus".

Und nun kommt der Hauptteil des ganzen Chorliedes, der die philosophische Moral unseres Dichters enthält, d. h. eine Aufforderung des Epikureers Seneca an die Menschen, das Leben zu genießen, solange es das Schicksal zuläßt, unbeschwert jeder Sorge über die Zukunft. Glücklich diejenigen, die, eingedenk der Geschwindigkeit, mit der die unwiederbringliche Zeit vergeht, ein ruhiges und sorgloses Leben führen. Dieser Epikureischen Weisheit begegnen wir öfters auch bei Horaz, z. B. C. III 29, 41; I 11, 7—8; I 18; I 9, 13[1]).

Dies Prinzip steht in starkem Gegensatz zum Charakter des Helden des Dramas, der hier als Vertreter der Menschheit erscheint. Hercules will von dieser epikureischen Philosophie nichts wissen. Er hegt ehrgeizige Wünsche und wagt sogar so viel, daß er dem Tode selbst gegenübertritt. Aber der Dichter sagt: der Tod kommt zu bestimmter Stunde, deren Eintritt sich nicht verzögern noch beschleunigen läßt. Hier nun, sowohl dadurch, daß er den Hercules anredet, als auch durch den Doppelsinn in „Stygiae undae", wollte der Dichter die Aufmerksamkeit des Zuhörers wieder auf dem Helden des Dramas richten. Zugleich gibt er auch eine Andeutung *κατὰ*

[1]) s. J. Spika a. a. O. p. 4 ff.

τὸ σιωπώμενον des Schicksals des Hercules, wie es Juno in ihrem Prologe vorbestimmt hat. Denn jeder, der das „Stygias ultro quaerimus undas“ hörte, was der Dichter in Reminiszenz an das Horazische C. I 3, 38 „caelum ipsum petimus“ ausgesprochen hat, bekam einen Eindruck von der Vermessenheit des Hercules und hatte das Gefühl, daß dieser eine Strafe folgen müsse. So steht dies Chorlied auch inhaltlich in Zusammenhang mit dem Prologe, wie ich schon am Anfang sagte.

Auch in diesen Versen, die Seneca ziemlich frei von unmittelbaren Einflüssen anderer Dichter gedichtet hat, findet man Anklänge an Horaz. So z. B. hat er sicher das Motiv der Parzen v. 181—182

durae peragunt pensa sorores
nec sua retro fila revolvunt

von Horaz C. II 3, 15—16

dum res et aetas et sororum
fila trium patiuntur atra.

Man merkt aber, wie sehr Seneca die Bedeutung des Unwiederruflichen, viel stärker als den Gedanken des Todes selbst, wie es bei Horaz der Fall ist, durch das „nec retro revolvunt“ betont. Außerdem hat Seneca hier etwas Neues für dies beliebte Motiv der Parzen in der römischen Poesie geschaffen, d. h. die Bezeichnung der von Fatum bestimmten Zeit des menschlichen Lebens durch die „pensa“ (s. meinen Komm.).

Dann sehe ich im Verse 183 Senecas „at gens hominum fertur rapidis obvia fatis incerta sui“ den Einfluß des berühmten Horazischen Verses C. I 3, 26 „gens humana ruit per vetitum nefas“. Hier haben die „rapidis fatis“ natürlich das „vetitum nefas“ ersetzt. Auch der v. 185 „Stygias ultro quaerimus undas“, der, wie gesagt, eine Anspielung auf die letzte Herculestat ist, wie es die folgenden Verse zeigen, entspricht, dem Grundzuge nach, dem Horazischen Vers C. I 3, 38 „caelum ipsum petimus stultitia.

In den Versen 189—191 spricht Sen. über die bestimmte Stunde, in der der Tod kommt. Den Anlaß dazu hat ihm der Abstieg des Hercules in die Unterwelt gegeben. Der letzte Vers 191 „recipit

populos urna citatos“ ist in Reminiszenz an Hor. C. II 3, 26 „omnium versatur urna serius ocius sors exitura et nos in aeternum exilium inpositura“ gedichtet (s. meinen Komm.).

Im Verse 192 kehrt er wieder zu dem Vorbild, das er hauptsächlich benutzt hat, d. h. der Horazischen Ode I 1 zurück. Vers 195—196 „alius curru sublimis eat“ ist aus dem C. I 1, 3 „sunt quos curriculo pulverem Olympicum collegisse juvat...“ entstanden. Der Vers 196 „me mea tellus lare secreto tutoque tegat“ entspricht, dem Stile nach, dem Horazischen C. I 1, 30 „me gelidum nemus ... secernunt populo“. Hier will der Philosoph Seneca, wie auch der Dichter Horaz, auf andere Art glücklich sein als die übrige Menschheit. Er will arm sein und in seiner Armut glücklich; denn er weiß, daß nur die Armut ständiges Glück geben kann. Diese philosophischen Gedanken finden wir oft bei Horaz, der über seine Armut, Genügsamkeit und Zufriedenheit spricht; vgl. C. II 16, 35; III 29, 55. Seneca hat es hier durch eine scharfe Antithese ausgedrückt „alium ... alius ... me“.

Zum Schluß das Sentenziöse v. 201 „alte virtus animosa cadit“, vgl. Horaz C. II 10, 9—12. Wieder eine Anspielung auf das Schicksal des Heros, die dem Zuhörer nach dem Prologe der Juno leicht klar werden müßte.

Die Verse 202—204 Sen.

Sed maesta venit crine soluto
Megara parvum comitata gregem
tardusque senio graditur Alcidae parens

sind als Übergangsverse vom Chorliede zu dem *Ἐπεισόδιον* gedacht und sie haben als Vorbild die Euripideischen Verse „*Ἡρακλῆς*“, v. 442 ff.

Ἀλλ' ἐσορῶ γὰρ τούσδε φθιμένων
ἔνδυτ' ἔχοντας, τούς τοῦ μεγάλου
δή ποτε παῖδας τὸ πρὶν Ἡρακλέους,
ἄλοχόν τε φίλην ὑπὸ σειραίοις πόσιν ἕλκουσαν τέκνα καὶ γεραιὸν
πατέρ' Ἡρακλέους.

Hier lehnt er sich stärker als sonst an Euripides an. Wie am Anfang des Chorliedes, in der Nachahmung des Phaëthon-Chorliedes,

beginnt er auch hier mit demselben Worte wie Euripides (s e d = *ἀλλα*). Aber statt des *ἄλοχόν τε φίλην* des Euripides setzt Sen. den Namen selbst: Megara mit Ausmalung der Trauer durch das „maesta venit crine soluto", was bei Euripides gänzlich fehlt. Was den Vater des Hercules anbetrifft, hat er nur das t a r d u s hinzugefügt und das *Ἡρακλέους* durch das A l c i d a e ersetzt.

Seneca hat also das griechische Original, das er dem ersten Teile seiner Komposition zugrunde gelegt hat, mehr in der Art der Metam. des Ovid bearbeitet als der Horazischen Oden. Auch die Sprache selbst zeigt dies.

Dagegen hatte er im zweiten Teil die erste Ode des ersten Buches des Horaz vor Augen. Hier sind sowohl Komposition wie auch philosophische Gedanken und Sprache ganz Horazisch.

Was nun Absicht und eigene Arbeit des Seneca in der Benutzung seiner Vorbilder betrifft, so können wir mit Quintilian Inst. orat. X 1, 131 sagen: „quod voluit effecit". Denn er hat die verwendeten Elemente seinen Zwecken entsprechend angeordnet, teilweise umgewandelt und durch eigene Zusätze verbunden. Wir können aber nicht leugnen, daß er bei dieser Methode doch in dem Abschnitte v. 174—191 eine gewisse gedankliche Unklarheit nicht vermieden hat.

Zweites Chorlied.

Der Scheiterhaufen, auf dem Amphitryo, der Vater des Hercules, wie auch die Megara mit ihren Kindern verbrannt werden sollen, wird auf Befehl des Lycus vorbereitet. Der unglückliche Vater ruft in seiner Verzweiflung Zeus an; aber da er auf kein unmittelbares Eingreifen des Zeus hoffen kann, wendet er sich nun an seinen Sohn Hercules, der sich im Hades aufhält, und ruft ihn, 520 ff. Gleich darauf glaubt er die Schritte seines Sohnes zu hören. In diesem Augenblicke erscheint der Chor und singt von der Ungerechtigkeit der F o r t u n a, die den tapferen Hercules im Gegensatz zu dem untätigen Eurystheus in so mühselige Taten verstrickt hat. Zuletzt gibt er der Hoffnung Ausdruck, daß Hercules auch aus dem letzten *ἆθλος* als Sieger hervorgehen wird.

Wenn man die v. 339—347 des *Ἡρακλῆς* des Euripides gelesen hat, versteht man ohne weiteres, daß der Anlaß zur sentenziösen Zuspitzung Senecas v. 524—525 „O Fortuna viris invida fortibus, quam non aequa bonis praemia dividis" in dem vorliegenden Chorliede das Euripideische „*ἦ δίκαιος (Θεός) οὐκ ἔφυς*" des Verses 347 gegeben hat.

Daß Seneca aber daraus etwas Neues geschaffen hat, ist ebenfalls klar. Denn bei Seneca ist es die F o r t u n a, die n o n a e q u a ist, bei Euripides dagegen Zeus selbst. Dann: bei Euripides ist Amphitryo die Person, die die Ungerechtigkeit des Zeus zu leiden hat, während es bei Seneca der fortis et bonus Hercules ist; und dies begründetermaßen, denn Seneca hat diesen Gedanken der Ungerechtigkeit vom *ἐπεισόδιον* des Euripides auf sein Chorlied übertragen, in dem er ebenso über die Taten des Hercules spricht, wie es Euripides in dem auch gleich nachher folgenden zweiten Chorliede tut.

Die starke Verwandtschaft dieses Canticums mit dem zweiten Chorliede des Euripideischen *Ἡρακλῆς* v. 348—435 hat schon Otto Edert in seiner gründlichen Arbeit „Über Heracles und den Heracles auf Oeta", Kiel 1909, p. 9 ff. mit Recht hervorgehoben und bemerkt, daß die Tatenerzählung bei Euripides keine unmittelbare Bedeutung für das Ganze, sondern nur Stimmungswert hat. Seneca hat dies auch empfunden und erzählt noch weniger Taten als Euripides: vier im ganzen: Die der lernäischen Hydra (v. 529) und der Äpfel der Hesperiden (v. 530—532) ganz kurz, dann den Amazonenkampf ausführlicher (v. 533—549) und zum Schluß am ausführlichsten die letzte Tat des Hercules in der Unterwelt, die den wichtigsten Teil unseres Chorliedes bildet (v. 547—568).

Wenn wir uns nun fragen, warum Seneca gerade diese Taten des Hercules aus den vielen, die Euripides in dem betreffenden Chorliede erzählt, ausgewählt hat, so müssen wir dies dahin beantworten, daß sie die mühseligsten von allen sind. Dies Prinzip der Auswahl wird bedingt einerseits durch die an die Spitze des Ganzen gestellte Sentenz und andererseits durch die Hervorhebung der Antithese zwischen Eurystheus und Hercules.

Im einzelnen weicht Seneca von seinem Vorbilde ab, wie es bei ihm in der Nachahmung der Griechen immer der Fall ist. Was er sich nicht entgehen ließ und wiederzugeben versuchte, ist die dichterische Kühnheit des Euripides im v. 410 „ἔβα . . . στρατόν“, die er durch das „intravit . . . domos“ des v. 533 nachahmen wollte. Bei dieser Gelegenheit möchte ich betonen, daß die Fälle, in denen Seneca den Euripides wörtlich übersetzt, äußerst selten sind, und daß die Abhängigkeit Senecas von Euripides viel mehr in der Anlage des Ganzen und dem Sinne der Sache sich dokumentiert als im Sprachlichen.

Einen grundlegenden Unterschied zwischen Euripides und Seneca sehen wir in dem ἆθλος der Amazonen. Denn bei Euripides erscheint der Zug zu den Amazonen als eine Expedition vieler Heroen, bei Seneca dagegen als Tat des Hercules allein. Der Grund dafür ist m. E. wieder das Hervorheben der Schwierigkeiten, mit denen unser Held zu kämpfen hatte.

Auch in der Erzählung von der Unterwelt unterscheiden sich Euripides und Seneca gründlich; denn der Chor bei Euripides glaubt, daß Hercules niemals von der Unterwelt zurückkehren wird, während er bei Seneca gerade das Gegenteil zu beweisen versucht. Das Gemeinsame ist, daß diese Tat von beiden an den Schluß des Chorliedes gesetzt ist.

Über die Art und Weise, nach der Seneca mit seinen griechischen Originalen als Tragödiendichter gearbeitet hat, hat R. Schreiner in seiner Dissertation geschrieben [1]).

So viel über den Euripides in seiner Bedeutung für dies Chorlied. Und nun erhebt sich wieder die Frage: Hat Seneca das griechische Gut wieder nach römischen Vorbildern umgearbeitet, wie im I. Chorliede des HF., und auf welche Weise hat er es umgestaltet?

---

[1]) s. R. Schreiner, „Seneca als Tragödiendichter in seinen Beziehungen zu den griechischen Originalen, München 1909. Über Stellen wie die vorliegenden, z. B. Eur. *Hρ.* 349—437 oder HF. 441—450 vgl. HF. 202—204, hat er gar nichts gesagt. Darüber müßte eine neue ausführlichere und gründlichere Arbeit verfaßt werden.

v. 524. **O Fortuna** . . . Der Dichter beginnt mit einer emphatischen Anrede der Fortuna, die er hier als ungerecht und den viri fortes feindlich hinstellt. Man empfindet, daß dieses Distichon, das den Charakter einer sentenziösen Zuspitzung trägt, als Titel gleichsam über das ganze Chorlied gesetzt wurde. Diese Sentenz wurde von dem Eurip. Vers 347 „ἦ δίκαιος (θεός) οὐκ ἔφυς“ angeregt. Der Zuhörer hört aus den „viris fortibus et bonis“ den Hercules heraus.

v. 525. **non aequă** gehört zu Fortuna und der Dativ bonis (sc. viris) als Objekt zu aequă und nicht zu dividis, wie man es vermuten könnte. Der Dichter ist, wie es die folgenden Verse zeigen, der Meinung, daß die Fortuna pejora fovet Phaedra v. 980 und folglich „non aequă bonis“ die Preise verteilt. — Die Wortstellung des Verses 524, wie bei Hor. C. I 1, 1, a b A B (darüber Th. Reichard in seiner Dissertation „de metr. lyr. . . .“ p. 48 ff.).

v. 526—532. Leo setzt diese Verse in Anführungszeichen, das ist sehr merkwürdig insofern, als es kein Gegenstück im Sen. Trag. hat. Wohl läßt Seneca in seinen Chorliedern andere Personen zu Worte kommen, wie z. B. HF. 582 oder Oct. v. 333 und 371, aber er kündigt das durch ein „ait“ an. Das ist hier nicht der Fall, darum möchte ich glauben, daß auch diese Verse Gedanken des Chores sein sollen und nicht Worte der Fortuna selbst. Vgl. HF. 1093 ff.

Die Antithese zwischen Eurystheus und dem Sohne der Alkmene wird dadurch gesteigert, daß Sen. dem ersten bloß einen Vers, dem zweiten aber sechs Verse widmet.

v. 527. **bella per omnia** in jeder Art des Kampfes, monstris als Gegensatz zu caelifera zu verstehen. Der den Himmel trug (Apoll. 2, 121 Wagn.), wendet sich jetzt gegen die Ungeheuer der Erde. Das Adjekt. caelifer, das nur in dieser Stelle des ganzen Sen. Trag. sich befindet, erinnert an den Atlas, dessen Epitheton ornans es ist. So kommt es z. B. bei Verg. Aen. VI 796 und Ovid. Fast. V. 83 vor.

v. 529. **serpentis** = Hydrae. Die colla feracia entsprechen der Bezeichnung „numerosum malum“ des HF. v. 241 — cf. HO. 534 — Eur. Her. v. 420 „*τάν τε μυριόκρανον πολύφονον κύνα Λέρνας ὕδραν*

ἐξεπύρωσεν βέλεσί τ' ἀμφέβαλ'ἰόν". Der Gebrauch des ferax bei Seneca für die Hydra hat sein ἀνάλογον bei Ovid. Heroid. IX 96 „Quaeque redundabat fecundo vulnere serpens fertilis". Seneca hat geflissentlich diesen ἆθλος ausgewählt, um den Gegensatz zwischen der mühseligen Arbeit des Helden und dem facile otium des Eurystheus hervorzuheben.

v. 530. **sororibus** = Hesperiden. So nennt er auch die Parzen HF. v. 181. Die Verse 530—532 entsprechen dem Inhalte nach den Eurip. v. Ἡρακλ. 394—400. Seneca aber hat hier nicht die Eurip. Version der Sage der Hesperiden angewendet, sondern eine sonst unbekannte, nach der der Drache eingeschläfert wurde. Das führte ihn zu der Nachahmung der Stelle der Met. des Ovid. VII 213—214 „custodemque rudem somno sopistis et aurum vindice decepto Graias misistis in urbes". Daß unser Dichter öfters neue Versionen der verschiedenen Sagen braucht, zeigt vor allem das III. Chorlied der Medea. Das deceptis sororibus ist nach dem Ovid. „vindice decepto" Met. VII 214 gedichtet und bedeutet, daß die Hesperiden nach der Einschläferung des Drachen von Hercules überlistet worden sind.

v. 531. **genas** = Augen. Dieser poetischen Bezeichnung begegnen wir schon bei Properz III 12, 26 und IV 11, 80. — Ennius (Vahlen) Ann. 5, 32 braucht das Wort nicht in derselben Bedeutung, wie Rothstein zu Prop. III 12, 26 meint, sondern in der Bedeutung des griech. βλέφαρον, lat. palpebra.

v. 532. **divitibus** kostbar, weil sie, der Überlieferung nach, χρυσᾶ μῆλα (Diod. IV 26) waren. — Beachtenswert ist, daß die Hauptzäsur in den Versen 528, 529, 530 und 531 nach einem dreisilbigen Verbum dritter Personen fällt. — So z. B. sagt Verg. Aen. VI, 195 über den goldenen Zweig „ubi pinguem dives opacat ramus humum" oder Manil. Astr. V, 16 „Hesperidumque vigil custos et divitis auri" — praepositus als Wächter vgl. Ovids Met. VII 213 „custodem". —

In den ersten Versen 524—532 bringt Seneca ausnahmsweise gleich anfangs allgemein philosophische Gedanken über die Fortuna

zum Ausdruck; sonst, wie wir im ersten Chorliede des HF. gesehen haben und weiter in den anderen finden werden, pflegt er diese moralisierenden Betrachtungen in die Mitte seiner Chorlieder zu setzen. Veranlassung dazu hat m. E. der v. 347 des ἐπεισόδιον „ἦ δίκαιος (Θεός) οὐκ ἔφυς" bei Euripides gegeben. Außerdem kommt besonders eine Stelle der Met. des Ovid in Betracht. Met. VII 213—214,

custodemque rudem somno sopistis et aurum
vindice decepto Graias misistis in urbes.

die sowohl wörtlich wie auch inhaltlich in enger Beziehung zu den Versen 530—532

deceptis referat mala sororibus
cum somno dederit pervigiles genas
pomis divitibus praepositus draco.

Senecas steht.

Bei Ovid aber wird vom goldenen Vließ gesprochen, bei Seneca von den Äpfeln der Hesperiden. Das merkwürdigste ist nun, daß bei Seneca eine Version der Sage von den Äpfeln der Hesperiden auftritt, welche sonst in keiner der uns erhaltenen schriftlichen Quellen vorkommt (s. R.E. Suppl. III Sp. 1067 ff.) und die die Handlung der Sage vom goldenen Vließe ähnlicher macht, und zwar ist dies die Einschläferung des Drachens, der die ersehnte Beute bewacht. Hier liegt keine Verwechslung der beiden Sagen vor, sondern Seneca geht hier, wie ich glauben möchte, auf andere uns unbekannte Quellen zurück. Denn schon auf der Asteasvase und in anderen Bildwerken (Gerhard: Akadem. Abhandl. I 352 f. Taf. XIX—XX) schläfern die Hesperiden den Drachen ein. Auf der Meidiasvase erscheint der Drache, wie es sehr richtig C. Robert bemerkt hat (Hermes XXXV 663), bereits eingeschläfert mit herabhängendem Haupt (s. Furtwängler-Reichhold, „Griechische Vasenmalerei" I 42 f. Taf. 8 und 9). Das hat ihn zu der Vermutung geführt, daß Medea, die auf der anderen Seite der Vase dargestellt ist, diese Tat vollbracht hat.

Nun es läßt sich nicht entscheiden, ob die Version der Sage der Hesperiden, die auf der Meidiasvase dargestellt ist, den Dichter bewogen hat, die vorliegende Ovid-Stelle zu verwenden (Medea!) oder ob lediglich das Motiv des durch die Hüterinnen eingeschläferten

Drachens ihn dazu veranlaßt hat[1]). Jedenfalls hatte er diese Stelle des Ovid (Met. VII 213—214) vor Augen, als er die Verse 530—532 schrieb, denn erstens decken sich die Stellen vollkommen und zweitens ist das deceptis sororibus v. 530 nichts anderes als eine sogar wörtliche Wiedergabe des ovidischen vindice decepto v. 214. Im gleichen Sinne wie bei dem vindice decepto des Ovid soll das „sororibus deceptis" als Folge des Schlafens des Drachens angesehen werden. Nur hat Seneca statt des „et aurum Graias misistis in urbes" des Ovid das „referat mala" gesetzt, natürlich, weil er einen anderen *μῦθος* erzählte.

Zu der Ausführung des Einzelnen habe ich zu bemerken, daß Seneca in der Beschreibung des Drachens sein Vorbild durchaus übertrifft, denn statt des prosaischen „custodem rudem" des Ovid v. 213 hat er das viel poetischere und anschaulichere „pomis divitibus praepositus draco" gesetzt und das ebenfalls einfache „somno sopistis" v. 213 des Ovid durch das viel eindrucksvollere „cum somno dederit pervigiles genas" ersetzt.

Diese Stelle hier ist besonders lehrreich dadurch, daß sie geeignet ist, unsere Vermutung hinsichtlich einer gewissen Gleichgültigkeit des Dichters gegenüber der Überlieferung zu erschüttern. Ich verweise auf das III. Chorlied der Medea, in dem Seneca ebenfalls Versionen der Sagen anführt, die uns sonst ganz unbekannt sind. Was das „colla feracia" des v. 529 der lernäischen Hydra betrifft, möchte ich annehmen, daß das ovidische „serpens fertilis" Heroid. IX 95 ff. unserem Dichter vorschwebte; denn kein anderer Dichter außer Ovid braucht diesen durchaus dichterischen Ausdruck, durch den der Reichtum der Köpfe der lernäischen Hydra als Fruchtbarkeit charakterisiert wird.

[1]) Es muß dabei betont werden, daß es bei Seneca nicht ganz klar ist, ob die Hesperiden oder Hercules den Drachen einschläfern. Ich bin aber geneigt, das zweite zu glauben. Denn erstens entspricht es vielmehr der Absicht unseres Dichters, der vor allem die Schwierigkeit der Taten des Helden hervorzuheben sucht, und zweitens besagt das „deceptis sororibus" v. 530 doch, daß die Hesperiden dem Hercules nicht geholfen haben können: denn wie sollten sie durch eine Tat, die sie selbst unterstützt haben, getäuscht werden? — deceptis sororibus ist doch eine Folge des „cum ...". Ähnlich bei Ovid. Met. VII, 214 „vindice decepto".

Die Frage, wie hat Herkules den Drachen eingeschläfert, ist auf Grund der bis jetzt bekannten Überlieferungen nicht zu lösen. Der Vers I. G. XIV, 1293 C 13 „*τὸν δράκοντα λαθ⟨ών⟩* hilft uns so gut wie gar nichts. Daß bei ihm die Zaubermittel der Medea die Einschläferung des Drachen bewirkt haben, nach der Darstellung der Meidiasvase, scheint mir zweifelhaft, aber nicht ganz undenkbar, denn eine Verknüpfung der Jason- und Hesperidensage ist sehr wohl möglich (s. auch C. Robert, „Die Jasonsage in der Hypsipyle", Hermes XLIV, 1909 p. 390).

v. 533—568.

v. 533—546. Zug des Hercules gegen die Amazonen. Das Korrelat *Εὐρ. Ἡρ.* v. 407—417.

v. 533. **intravit multivagas domos.** Das Verbum intro hat bei Seneca ständig den Acc., abgesehen von einem Falle in der Octavia v. 417, die sicher nicht sein Werk ist. Es ist bezeichnend, daß Seneca sich eine große Kühnheit der Sprache erlaubte gerade an der Stelle, wo auch Euripides dasselbe getan hat. *ἔβα στρατὸν* (s. Komm. Wilam. Herkules[2] v. 408). Das hat Seneca sicher empfunden und auf diese ganz andere Art (nicht *στρατὸν Ἀμαζόνων*, sondern multivagas domos) wiedergegeben. — Scythiae multivagas domos Horazisch C. III 24, 9 ff. „campestres melius Scythae, quorum plaustra vagas rite trahunt domos", vgl. dazu Thy. 631; Strabo 7, 296 f. *„οἵπερ εἰσὶν οἱ ἁμάξοικοι Σκύθαι καὶ Σαρμάται ...*, Pausan. VIII 43, 3 *„νομάδας τε ὄντας"*.

v. 534. **gentes patriis sedibus hospitas.** Die Motivierung ist echt Senekaisch. Er gibt den Sinn des Wortes „multivagas" v. 533 mit anderen Worten wieder.

v. 535. **calcavitque** ... Das entspricht dem Eurip. v. 410 *„δ' εὔξεινον οἶδμα λίμνας"*. Seneca entfernt sich aber von seinem Vorbilde und bringt eine *ἔκφρασις* des Amazonenlandes an, die ihr Korrelat in der *ἔκφρασις Ἅιδου* der v. 550—554 hat. Das anschauliche Bild des schweigenden eingefrorenen skythischen Meeres hat sein Vorbild bei Ovids Trist. III 10, 27 ff. — Wieder zwei gleichgebaute *κῶλα*, jedes von 2 Versen.

v. 537. Das illic erinnert an den Horaz. C. III 24, 17.

v. 539. Dem Sinne nach ganz den Ovidianischen Versen entsprechend Trist. III 10, 33 u. 34 „perque novos pontes subter labentibus undis ducunt Sarmatici barbara plaustra boves". Sarmatae = Skythae: Strabon 12, 553 „*Σκύθας δ' οὐκ ἄν εἶπεν ἤ Σαυρομάτας ἤ Σαρμάτας, εἰ δή οὕτως ὠνομάζοντο τότε ὑπὸ τῶν Ἑλλήνων*". Das epith. ornans intonsis zur Kennzeichnung des unkultivierten Lebens, auch bei Ovid ex Pont. IV 2, 2 „ab intonsis Getis", vgl. Ovid. F. II, 30; Plin. N. H. 7. 59. 211. Das Geräusch der Fußtritte und der Wagenräder auf dem gefrorenen Boden durch die Alliteration des **t** und **s** ausgedrückt.

v. 540. **mobilis,** weil er im Sommer (vicibus annuis) aufgetaut ist. Der erste Teil des Verses malt das eingefrorene Meer aus, der zweite das aufgetaute. Aber auch im folgenden Verse 541 kehrt dasselbe wieder mit einem sehr anschaulichen Bilde, das Seneca aus den Trist. III 10, 31—32 übernommen und nach dem Schema *χιαστὸν* ausgestaltet hat; denn das facilis entspricht dem mobilis und das equitem pati dem stat pontus: Also der gleiche Gedanke in verschiedener Tonmarkierung. Wieder *ἐπιμονή*, wie so oft bei Seneca, s. z. B. gleich in demselben Chorliede v. 550 und 554.

v. 541. Eine Nachbildung der Ovid. Verse Trist. III 10, 31—32.

v. 542—546. Die Unterwerfung der Königin der Amazonen Hippolyte (Sen. Ag. v. 847) oder Antiope (Apoll. II 98 Wagn.) und die Gewinnung des Gürtels. Den Amazonenzug hat Seneca hier nicht als eine Expedition vieler Heroen aufgefaßt, wie es Euripides in seinem Chorliede tut v. 311ff. — und wie er auch meistens in Poesie und bildender Kunst erscheint —, sondern als Tat des Hercules allein. Das entspricht vollkommen der oben erwähnten These, nach der Hercules im Gegensatz zu Eurystheus sich viel hat mühen und plagen müssen. Außerdem läßt Sen. auch die Hippolyte ihre Waffen dem Sieger freiwillig ausliefern, und zwar „posito genu" nach Art der Besiegten gegenüber dem römischen Herrscher. Denselben Mythus erzählt Seneca in etwas anderer Form im Ag. v. 847—849.

v. 542. **viduis gentibus** = Witwenvolk. Diesem kühn gewählten Namen für die Amazonen begegnen wir m. W. zuerst in der

dichterischen Sprache Senecas, und er muß für eine *βραχυλογία* dessen, was der Dichter im HF. 245 sagt: „caelibis semper tori regina gentis vidua Thermodontiae" gehalten werden. Demnach würde die betreffende Stelle etwa so lauten: „quae imperat gentibus" (Thermodontiis) viduis (caelibis tori), viduus = entbehrend. In der Medea v. 215 sind die Amazonen cohors vidua genannt.

v. 543. **aurato balteo** das Euripideische (*Ἡρακλῆς* v. 414) „*χρυσεόστολον φάρος ζωστῆρος*". Der lateinische Ausdruck hier für den *ζωστήρ* ist balteus, wie bei Ovid. Met. IX 189 „Thermodontiaco caelatus balteus aureo" — religans ilia: der Ausdruck wird von Sen. Trag. nur hier gebraucht (religare = festbinden, wie bei Med. 612). Das Wort ilia noch einmal bei Sen. Ag. 764 aber nicht ganz in derselben Bedeutung der Taille wie hier, der wir bei Ovid. Met. III 216 „et substricta gerens Sicyonius ilia Ladon." begegnen. — Mit den 2 Versen 542 und 543 meint er die Hippolyte. Diese Art, die verschiedenen Namen nicht zu nennen, sondern zu umschreiben, ist sehr häufig bei Seneca, vgl. Med. 67—70. Beachtenswert ist in dieser Periode die Einrahmung des verbum proprium „detraxit" von zwei participia religans v. 543 und suspiciens v. 546.

v. 545. **pelta** griechisch *πέλτη*. Besondere Art von Schild, entweder rundlich mit einem Ausschnitte oder breiter mit zwei nebeneinanderliegenden Ausschnitten Phae. v. 402 lunata; Paus. 1, 41, 7; Ag. 218, 849. Sie wurde für eine den Skythen und den Amazonen, die Skythinnen sind (Med. 214), eigentümliche Bewaffnung gehalten. Daß die Amazonen Skythinnen sind und am Nordufer des Pontos wohnen, ist die im 5. Jahrhundert in Attika herrschende Ansicht (Wilam. Komm. zu Herc. v. 408), die Seneca bei Euripides vorfand und der er sich anschließt. — Als vincula nivei pectoris ist wieder der „auratus balteus" = *ζωστήρ* zu verstehen, wie in Ag. 848 „pectore e medio rapi spolium". So muß das „spolium nobile" des v. 544 als Prädikat zu den beiden peltam et vincula aufgefaßt werden, wie etwa in Med. v. 664.

v. 546. **posito genu** als Zeichen der Unterwerfung.

v. 547. Hier beginnt die Erzählung vom allerwichtigsten, dem letzten *ἆθλος* des Hercules, von dessen Ausgange das Los seines ganzen Hauses abhängt. Diese Bedeutung wird dem letzten Abenteuer auch bei Euripides (II. Chorlied *Ἡρακλῆς*) beigelegt. Bei Seneca glaubt der Chor an die Rückkehr des Helden (v. 590—591), bei Euripides aber nicht (v. 429 ff.).

v. 547. **qua spe** *ἀποστροφὴ* an Hercules. Die Anrede v. 548 zwischen den zwei Kommata des *κῶλον* gemäß dem Senecaischen Stile. — praecipites ad inferos (locos) ist zu ergänzen, wodurch das schmückende Beiwort praeceps gerechtfertigt wird. Ein Ausdruck für die Unwegsamkeit, vgl. HF. v. 662 ff. Im Verse 575 ist das inferos durch deos zu ergänzen. Also bei Sen. Trag. findet sich das substantivierte Wort inferos bald in der Bedeutung der Unterwelt und bald in der Bedeutung der Unterweltsgötter.

v. 548. Die **viae inremeabiles** ist der Euripideische v. 430 „*ἀνόστιμος βίου κέλευθος*, weil die Dahingegangenen nie wieder zurückkehren können. Catull. 3, 12 „unde negant redire quemquam" Sen. Apoc. 11, vgl. Aen. VI 425. Der Plural ist hier der übliche pluralis poeticus.

v. 549. Horazisch gedacht C. II 13, 21 „quam paene furvae regna Proserpinae ... vidimus".

v. 550—557. Beschreibung der Unterwelt. Am Anfang wieder zwei ähnlich gebaute *κῶλα* mit je zwei Versen. Der Vers 553 ist geschicktes und wohlbeabsichtigtes Korrelat zu dem Verse 551. Zuerst die ähnlich lautenden Worte consurgunt — succurrunt, tumidis — timidis, einander auch nach der Stellung im Verse entsprechend. Dann das *σχῆμα χιαστὸν* in der zweiten Hälfte der Verse

fluctibus aequora
sidera navibus

v. 550. Die Wiederholung von nulla zeigt die volle *νηνεμία*, die in der Unterwelt herrscht (Sen. HF. v. 704 immotus aer haeret).

v. 552. Es gibt dort keine Stürme auf dem Wasser (v. 550—551) und auch keine Schiffer (v. 552—553). Der Vers 550 entspricht dem Sinne nach dem Verse 536, und nach dem Prinzip der *ἐπιμονή* drückt der Vers 554 dasselbe aus wie der v. 550. — geminum genus Apposition zu dem eingeschalteten Tyndaridae, d. h. das Gestirn der Dioskuren *Κάστωρ* und *Πολυδεύκης*. Formal Horazisch ausgedrückt C. III 8, 31 „clarum Tyndaridae sidus". Hier sind sie als Retter in Seenot gedacht, wie auch bei Horaz (dazu C. I 3, 2); vgl. Med. 980, Tro. 63.

v. 554. **pelagus** = Styx. Ohne Wellen, da die Winde fehlen; vgl. Hor. C. II 14, 17.

v. 555. **pallida mors,** wie bei Horaz C. I 4 13 ff.; vgl. dazu Tibull. I 3, 4.

v. 556. **innumeras,** vgl. Verg. Aen. VI, 706. Beachtenswert ist die Antithese, die Seneca in den Versen 556 und 557 durch das innumeras und uno aufgestellt hat.

v. 558—568. Der Chor spricht seinen Wunsch aus für den Sieg des Hercules gegen die Unterwelt.

v. 558. **jura ferae Stygis** statt der Wässer des Styx selbst.

v. 560—563. *τετράκωλον*. Die *κῶλα* fallen mit den Versschlüssen zusammen, was bei Seneca sehr häufig ist. Der Bau des Ganzen ganz genau dem Bau des *τετράκωλον* v. 542—546 entsprechend. Bemerkenswert ist die außerordentlich ähnliche Struktur der v. 560 und 542.

v. 560. **pluribus** = *πλείονες*. Das hic am Anfang des Verses 560, wodurch die Unterwelt angedeutet wird, hindert uns, das populus anders zu erklären als durch Seelenschar; s. o. v. 557, vgl. Ovid. Met. X 14 „leves populos". Der Sinn: „Der Sieg ist nicht ausgeschlossen; denn du hast ihn schon kampfunfähig gemacht, als du zum Kriege gegen *Πύλος* zogst." Apoll. II 142 (Wagn.) *Μετὰ δὲ τὴν τῆς Ἤλιδος ἅλωσιν ἐστράτευσεν (Ἡρακλῆς) ἐπὶ Πύλον.*

v. 562. **tecum conseruit.** Denn Hades half den Pyliern der Überlieferung nach Apoll. II 142 (Wagn.) *Πυλίοις βοηθοῦντα.*

v. 563. **tergemina cuspide,** dreispitzig, oder nach Blümner, Hermes LIV (1919) p. 328 dreikantig.

Eine solche Waffe trägt Pluto tatsächlich auf einem Wandgemälde von Orvieto (s. H. Blümner a. a. O.); vgl. Ovid. Met. XII 594 „triplici cuspide". Also kein archäologischer Irrtum, wie Fr. Harder (p. 451 ff.) glaubte.

v. 564 und 565. Diese Art der Gliederung eines zweiversigen *δίκωλον* durch et ist bei Seneca üblich. Hades ist während des Kampfes von Hercules leicht verwundet worden (Apoll. II 142 Wagn.) *κατὰ δὲ τὴν μάχην καὶ Ἅιδην ἔτρωσε.*

v. 565. Ein Vers, der voll von Ironie über die Handlungsweise des Herrn des Todes ist. Seneca hat absichtlich den Pluto als dominus **mortis** bezeichnet, um diese Ironie durch die feine Antithese des pertimuit **mori** hervorzuheben.

v. 566. **Fatum** ist hier nichts anderes als die Schwelle der Unterwelt, über die der Dahingegangene nicht zurück kann. Das entspricht dem „jura ferae Stygis" des v. 558.

v. 567. **prospectus pateat lucis tristibus inferis.** Damit ist das Aufgehen der Tür nach der Oberwelt poetisch ausgedrückt, und so wird der invius limes ganz klar. Seneca hatte etwa an die Vergil-Verse Aen. VI 126 „Tros Anchisiade, facilis descensus Averno-noctes atque dies patet atri janua Ditis — sed revocare gradum superasque evadere ad auras, hoc opus, hic labor est" gedacht. Der Dativ tristibus inferis (locis) ist als Dativus objecti zu pateat aufzufassen, wie z. B. bei Ovid. Fast. VI 371 „atque utinam pugnae pateat locus". Das tristis hier in der Bedeutung des Dunkels, wie in der Aen. VI, 534 „ut tristes sine sole domos, loca turbida, adires?" — prospectus lucis = Tageslicht.

v. 568. Sehr beachtenswert ist die malerische Klangwirkung der antithetisch gedachten Wörter invius — vias, die Seneca absichtlich an den Schluß des Verses gestellt hat. Das Wortspiel erinnert etwa an das Ovidische Met. XIV 113 „invia virtuti nulla est via".

Die ausführliche Schilderung von Hercules' Kampf gegen die Amazonen v. 533—546 zerfällt in zwei Teile: der eine v. 533—541 enthält eine kleine *ἔκφρασις* des skythischen Landes, in welches der Dichter das Gebiet der Amazonen verlegt, wie es auch Euripides

tut (*Ἡρακλῆς* v. 410), und der andere v. 542—546 die Unterwerfung der Amazonenkönigin Hippolyte.

In der Beschreibung der Bewohner und des Landes der Amazonen hat Sen. sowohl den Horaz als auch den Ovid als Vorbild gehabt. So befinden sich z. B. in der Ode III 24 des Horaz, wo er gelegentlich über das skythische Volk spricht, Verse, die an unsere Stelle erinnern.

Hor. C. III 24, 9—10

campestres melius Scythae,
quorum plaustra vagas rite tradunt domos,

was dem Sen. v. 533

intravit Scythiae multivagas domos

genau entspricht, weil in beiden Fällen das Unstete dieses Volkes charakterisiert wird. Aus diesem Horazischen Verse hat Sen. nicht nur das neue Wort multivagas geschaffen, sondern auch eine ganz neue Pointe durch den Vers 534 hinzugefügt, die als eine Nachbildung des v. 533, nach seinem Stil der *ἐπιμονή*, anzusehen ist. Dies Beispiel genügt, um zu erkennen, wie frei der Dichter hier in der Nachbildung ist.

Aber auch hier arbeitet Seneca gemäß seiner ständigen Vorliebe nach dem Muster Ovidischer Dichtungen, und zwar benutzt er Verse aus Trist. III 10, in denen das skythische Land von dem Augenzeugen Ovid beschrieben wird.

Ovid. Trist. III 10, 39—40

durum calcavimus aequor
undaque non udo sub pede summa fuit

und Trist. III 10, 31—33

quaque rates ierant, pedibus nunc itur, et undas
frigore concretas ungula pulsat equi,
perque novos pontes subter labentibus undis
ducunt Sarmatici barbara plaustra boves.

Das hat Sen. in den Versen 535—539 nachgebildet

calcavitque freti terga rigentia
et mutis tacitum litoribus mare.

illic dura carent aequora fluctibus
et qua plena rates carbasa tenderant,
intonsis teritur semita Sarmatis.

Hier tritt wieder die bewundernswerte Fähigkeit Senecas, das geistige Gut seiner Vorbilder zu assimilieren, deutlich hervor. Er hat aus dem Sprachgute seiner beiden Vorbilder etwas ganz Eigenes geschaffen.

In dieser Beschreibung v. 533—541 macht Seneca von seiner Technik, gleichen Inhalt in immer wieder anderer Form zu geben, Gebrauch. So z. B. sagt er in den Versen 540—541 genau dasselbe, was er in den obigen Versen 537—539 ausgedrückt hat, aber mit ganz neuen Worten und Bildern. Dieses Verfahren wendet Seneca im II. Chorliede häufiger an als andernorts. In den Bildern, die er von Ovid übernommen hat, übertrifft er ihn. So z. B. das ierant v. 31 des Ovid kann kaum mit dem „plena carbasa tenderant" v. 538 Senecas verglichen werden. Auch das „pedibus itur" v. 31 ist viel anschaulicher durch das bildhafte „intonsis teritur semita Sarmatis" ausgedrückt, was er allerdings im Verse 34 des Ovid vorfand, jedoch ganz anders ausgestaltet auf der Grundlage des „pedibus itur". Die Ovidischen „boves" finden wir bei Seneca nicht wieder; ebenso wenig die Vorstellung, daß die Eisdecke des Meeres eine Brücke über dem darunter fließenden Wasser ist. Um sich den Zug v. 32 „et undas frigore concretas ungula pulsat equi" des Ovid, der ihm gefiel, nicht entgehen zu lassen, hat Seneca ein ganzes Distichon völlig nach seiner Art ausgestaltet, aber dem Sinne nach den Versen 537—539 entsprechend. So hat er equitem anstatt des einfachen equus des Ovid gesetzt. Auch das knappe und dichterisch kühne „vicibus mobilis annuis" v. 540 ist durch und durch Senecaisch. Auf das Schema *χιαστὸν* habe ich schon in meinem Kommentare hingewiesen. Ferner hat Seneca das Ovidische durum aequor v. 39 in den Versen 535—536 „freti terga rigentia" 535 und dem von ihm neugeschaffenen Vers 536 „et mutis tacitum litoribus mare", wo er besonders die *νηνεμία* ausmalt, wiedergegeben. Er hat aber nicht darauf verzichtet; er braucht es gleich darauf im v. 537 „dura aequora". Diese Art der Anlehnung verrät die Individualität des Nachahmers, der seine Vorbilder geschickt auszuwerten weiß [1]).

Nun folgt als ausführlichste Schilderung die der letzten Tat des Hercules in der Unterwelt, v. 547—591. Diese Tat wurde noch nicht vollzogen und infolgedessen können vom Chore nur Hoffnungen und Vermutungen über ihren Ausgang ausgesprochen werden.

Der Dichter hat das Ganze in zwei Teile geteilt: Der erste (v. 547—568) enthält erstens eine *ἔκφρασις Ἄιδου*, v. 547—557, die als ein Korrelat zu der vorigen *ἔκφρασις* des skythischen Landes (v. 533—541) anzusehen ist, und zweitens eine Schilderung der Unterwerfung des *Ἄιδης* durch Hercules (Homer *E*, 395 ff.), die gleichfalls für ein Korrelat zu der Unterwerfung der Hippolyte durch Hercules (v. 542—546) gehalten werden kann. Der zweite Teil (v. 569—591) berichtet vom Beispiel des Orpheus, der durch seinen Gesang die Unterwelt überwunden hat, und gibt so eine Hoffnung auf den Sieg des Hercules im Hades.

Bevor ich auf die Technik der Nachahmung im einzelnen eingehe, möchte ich ein paar kurze Worte über die Komposition der einander entsprechenden Abschnitte v. 533—546 und v. 547—568 sagen. In der *ἔκφρασις* des skythischen Landes (v. 533—541) haben wir einleitende Verse (v. 533—536), in denen der Eintritt des Hercules in das Land beschrieben wird. In der entsprechenden *Ἄιδου ἔκφρασις* v. 547—557 begegnen wir demselben Motiv in den v. 547—549, aber in ganz anderer Stimmung. Dann folgt in beiden die Beschreibung des Ortes. Die wörtlichen Übereinstimmungen und die Ähnlichkeit der Gedanken überzeugen uns von der Einwirkung des einen auf das andere. So setzt z. B. Seneca im Verse 550 auch mit illic ein, wie im Verse 537. Inhaltlich stimmt der Vers 550 vollkommen mit dem v. 536 überein, denn bei beiden wird die *νηνεμία* hervorgehoben Weiterhin entspricht der v. 551 dem v. 537 und die v. 552—553 sind von den v. 538—539 angeregt worden. Es folgt der v. 554, dem v. 540 entsprechend, und er steht nach dem Prinzip der *ἐπιμονὴ*

[1]) Es sei bemerkt, daß Sen. in dieser Beschreibung auch von den Epist. ex Ponto I 3, 53 f.; IV 9, 85 f. des Ovid beeinflußt ist.

in ähnlicher Beziehung zu v. 550, wie v. 540 zu v. 537. Zum Schluß kommt in der *ἔκφρασις Ἅιδου* das unentbehrliche Bild des grausamen Todes, was in der anderen Beschreibung naturgemäß keinen Platz hatte.

Nun komme ich zur Prüfung der Abschnitte v. 542—546 und v. 558—568. Die Beschreibung der Unterwerfung des Hades weicht von der Beschreibung des Sieges über Hippolyte verständlicherweise stärker ab. Seneca hat nach seinem Grundsatz der Einrahmung das Ganze mit einleitenden (v. 558—559) und abschließenden Versen (566—568) umgeben. Dann aber beginnt er mit einem Verse 560

hic qui rex populis pluribus imperat,

dessen Aufbau ganz und gar dem Aufbau des v. 542

illic quae viduis gentibus imperat

entspricht. Soviel über die Beziehung zwischen diesen beiden Abschnitten. Ich gehe nunmehr zur Prüfung seiner Vorbilder über.

In der Beschreibung der Unterwelt v. 547—557 tritt der Horazische Einfluß stärker hervor, wobei aber die Einwirkung der Vergilianischen *Νεκυία* des VI. Buches nicht fehlt. Seneca hat in dem Vers 549

vidisti Siculae regna Proserpinae

sicher das Horazische Bild des *Ἅιδης* C. II 13, 21 ff.

quam paene furvae regna Proserpinae
et judicantem vidimus Aeacum . . .

vor sich gehabt, wie es schon die Identität des Verbums videre und der völlig Horazische Schluß des Verses zeigen. Die Chorlieder Senecas sind voll von Beispielen dieser Art der Nachahmung, nach der er Versanfänge und Versschlüsse von Horaz und Ovid wörtlich übernimmt.

Die folgenden Verse 550—557 können für ein Exzerpt der Schilderung des Theseus HF. v. 763 ff. gehalten werden, in der der color Horatianus vorherrscht. So haben wir z. B. die Verse Sen. 552

Non illic geminum Tyndaridae genus

und Hor. C. IIII 8, 31

clarum Tyndaridae sidus,

in denen die ähnliche Wortstellung, dasselbe Metrum und derselbe Gebrauch der Wörter die bewußte Nachahmung des Horaz beweisen. Dies wird gestützt durch eine andere Verwendung desselben Verses (Sen. HF. 14)

„hinc clara gemini signa Tyndaridae micant".

Dazu kommt noch ein Bild, dessen Horazischer Ursprung einwandfrei sein wird, obwohl es stark von Vergil und Tibull beeinflußt ist.

	Hor. C. II 14, 17 f.
	visendus ater flumine languido
	Cocytos errans et . . .
Sen. 554—557	und C. I 4, 13
stat nigro pelagus gurgite languidum,	pallida Mors aequo pulsat pede
et cum Mors avidis pallida dentibus	Tibull I 3, 4
gentes innumeras manibus intulit,	abstineas avidas Mors modo
uno tot populi remige transeunt.	nigra manus
	Verg. Aen. VI 706
	hunc circum innumerae gentes
	populique volabant.

Ich habe absichtlich alle diese Stellen nebeneinander gestellt und in Vergleich zu der Stelle bei Seneca gebracht, damit daraus klar wird, über welchen Reichtum an Vorstellungen Seneca verfügte, was er Neues geschaffen hat, und welches Unrecht es ist, einem phantasievollen Dichter, wie Seneca es gewesen ist, den Vorwurf des sklavischen Nachahmers des Horaz zu machen, wie es leider J. Spika in seiner Arbeit getan hat.

Das Bild des Todes bei Seneca ist unvergleichlich eindrucksvoller und furchtbarer als bei seinen Vorbildern. Die starke Antithese der „innumeri" und des „unus", die Seneca — ohne Vorbild — hinzugefügt hat, hebt die Wirkung des Bildes außerordentlich hervor. Ich brauche nicht im einzelnen zu sagen, was er von jedem seiner Vorbilder übernommen hat, das sieht man gleich in den unterstrichenen Wörtern. Ich bemerke dabei, daß Seneca bei solchem dichterischen

Schaffen in keinem Buche nachzuschlagen brauchte. Ein gebildeter Mann, wie er, kannte genügend Dichtungen auswendig.

Die Verse 558—568, in denen der Chor die Hoffnung auf den Sieg des Hercules über die Unterwelt ausspricht, sind selbständiger gedichtet. Doch der sprachliche color Ovidianus fehlt, wie ich es in meinem Kommentare nachzuweisen versuche, auch hier nicht.

Nun was die Schlußverse 566—568

fatum rumpe manu, tristibus inferis
prospectus pateat lucis et invius
limes det faciles ad superos vias.

Senecas anlangt, möchte ich sagen, daß sie wohl von den Vergilischen Versen Aen. VI 126 ff.

Tros Anchisiade, facilis descensus Averno —
noctes atque dies patet atri janua Ditis
sed revocare gradum superasque evadere ad auras,
hoc opus, hic labor est

der „*Αἰνείου κατάβασις*“ inspiriert wurden. Und zwar wird wohl die v. 129—131 gleich darauffolgende Anspielung Vergils auf Hercules den Dichter zur Benutzung dieser Stelle veranlaßt haben. Die wörtlichen Entlehnungen, die ich in den beigebrachten Stellen unterstrichen habe, können uns davon überzeugen. Es muß aber betont werden, daß Seneca mit der Ausgestaltung, die er dem Ganzen gegeben hat, etwas unstreitig Neues schuf. So hat er z. B. die Schwierigkeit des Abstieges in den *Ἅιδης*, die ihn gar nicht interessierte, beiseite gelassen und seine Aufmerksamkeit bloß auf den Rückweg konzentriert. Nur durch die Vorstellung der ianua v. 127 der Unterwelt bei Vergil läßt sich der Sinn des Senecaischen v. 566 f. „tristibus inferis prospectus pateat lucis“ erklären, das nur verständlich wird, wenn man die nach außen geöffnete Tür des Hades vor Augen hat (s. auch v. 567 „invius limes“). Sodann hat Seneca das epitheton ornans faciles zu descensus sehr treffend in Form einer Hoffnung (det) auf den Aufgang bezogen, wie es der Sinn seiner Beschreibung verlangte. Solche Umstellung fanden wir schon im v. 535 (calcavit ... dura aequora). Das „superasque ad auras“

zum Schluß hat er durch das „ad superos“ wiedergegeben, wie er es auch unten im v. 583 getan hat.

Die Sage, nach der der *Ἅιδης* von Hercules noch einmal im Krieg gegen Pylos verwundet und besiegt wurde, steht schon bei Homer *Il. E*, 395 ff. Man sieht, wie Seneca die verschiedenen Versionen der Sagen, seinen Absichten entsprechend, zur passenden Zeit anwendet. Diese Kunst hat er vor allem im III. Chorliede seiner Medea glänzend offenbart.

Mit den Versen 547—568 verläßt Seneca die Euripideische Vorlage.

v. 569—591.

v. 569—591. Ein Beispiel der Überwindung der Unterwelt aus der griechischen Mythologie, in dem der Sieg durch den bezaubernden Gesang des Orpheus errungen wurde; hier soll das Werk durch die heldische Kraft des Hercules vollbracht werden. Zwischen zwei *δίκωλα* (v. 569—571) und (590—591), von denen das eine als Prolog und das andere als Epilog aufgefaßt werden können, ist die Ausmalung der Wirkung des Orphischen Gesanges in der Unterwelt eingeschaltet. Wieder ganz entsprechend der Senecaischen Technik.

v. 569. **immitis tyranni.** Das Beiwort bei Sen. hebt die Überzeugungskraft des Gesanges, vgl. HO. 1061 ff. hervor.

v. 570. **umbrarum dominos.** Der ganze Anfang des Verses von Ovid übernommen Met. X 16 „umbrarum dominum“. Seneca tut das öfters in seinen Chorliedern, vgl. III Chor. Med.

v. 571. Vgl. Ovid. Met. XI 66 „Eurydicenque suam jam tutus respicit Orpheus“, auch Verg. Georg. IV 490 „restitit Eurydicenque suam jam luce sub ipsa“.

v. 572—576. Ausmalung der Macht des Orphischen Liedes. Wieder eine wenig motivierte *ἔκφρασις*. Das wiederholt Seneca oft in seinen Tragödien, z. B. Medea 348 f., dann 625—629; HO. 1031 ff. usw. Vorbild waren ihm für die Ausführung besonders die Horazischen Oden I 12, 7 ff. und III 11, 13 ff., auch Ovid. Met. XI 1 ff.

v. 573. Daß Orpheus' Gesang auch die Flüsse in ihrem Laufe hemmt, findet sich zuerst bei Apoll. von Rhodos Arg. I 26 ff. „*αὐτὰρ τόν γ' ἐνέπουσιν ἀτειρέας οὔρεσι πέτρας θέλξαι ἀοιδάων ἐνοπῇ, ποτα-*

μῶν τε ῥέεθρα. Seneca aber hatte die Horazische Stelle C. III 11, 14 vor Augen.

v. 574. Absichtlich setzt Sen. ferae in die Nähe von inferos, um durch die Ähnlichkeit des Wortlautes die Ähnlichkeit des Wesens zu zeigen.

v. 575. **non solitis,** an die sie nicht gewöhnt waren, denn sie hatten immer grauenvolle Stille, an die der Dichter gemahnt, indem er v. 576 „surdis in locis" sagt. Die sentimentale Version der Sage, nach der die Eumeniden, die Unterweltsgötter und die Richter weinen, stammt aus Ovids Met. X 40 ff. „talia dicentem nervosque ad verba moventem exsangues flebant animae" und weiterhin auch v. 45 „Tunc primum lacrimis victarum carmine fama est Eumenidum maduisse genas . . ." Die Konjektur von B. Schmidt „Observ. crit." p. 16 „deflent Eumenides Threiciam nurum" scheint mir die beste Heilung der Stelle zu sein, erstens weil sie sehr gut zum 45. Verse des Ovid paßt, den Seneca sicher vor Augen hatte, und zweitens, weil sie den besten Sinn gibt. Denn nach Senecas Auffassung sollen die vom Gesange gepackten früher hartherzig und gefühllos gewesen sein, was die Threiciae nurus ja niemals waren. Außerdem hat deren Einführung hier weder Sinn noch nachweisbare Ursache. — Die Anapher von deflent am Anfang des Verses verstärkt die Bedeutung des Geschehens.

v. 577. **Threicia nurus** ist die Eurydice selbst.

v. 578. **lacrimis difficiles dei** sind das Herrscherpaar der Unterwelt Pluto und Proserpina — lacrimis dat. zu difficiles, wie bei Ovid. ex Ponto II 2, 20 „difficilem precibus" oder Hor. C. II 14, 6 „illacrimabilem Plutona", vgl. Hor. C. III 10, 11 „non te Penelopen difficilem procis".

v. 579. Das Bild der Unterweltsrichter bei Seneca hat die in den Hades Verdammten des Ovid ersetzt. — fronte nimis tetrica mit sehr finsterem Gesichte Sen. ep. 36 „quod quibusdam nimis horridi animi videtur et tetrici", vgl. Ovid. am. III 3, 45 „ipse ego jurarem verum jurare puellas et non de tetricis dicerer esse deus". Das Beiwort ist sehr bezeichnend für den ernsten Ausdruck der unterirdischen Richter.

v. 580. **veteres reos** Metonymie, s. oben v. 163, denn die scelera sind vetera und nicht die rei. In der Unterwelt werden alle Taten geprüft werden, die man auf der Welt begangen hat; auch die aus früher Jugend. So z. B. fragt Amphitryo HF. v. 727 ff. „verane est fama inferis tam sera reddi jura et oblitos sui sceleris nocentes debitas poenas dare?" —

v. 581. **Juridici** die drei Richter der Unterwelt. Ausführliche Beschreibung der Amtsverrichtung gibt Sen. im Verse HF. 730. — Das Wort juridici findet sich zuerst bei Seneca und nur an dieser Stelle des ganzen Sen. Trag., und zwar durchaus in der Bedeutung von judex — vielleicht aus metrischer Bequemlichkeit.

v. 583. **Arbiter Mortis** ist Pluto. Der Dichter läßt ihn selbst zu Orpheus sprechen (s. o. v. 526), bei Vergil Georg. IV, 487 tut es Proserpina. — lege data = unter der Bedingung. —

v. 583—587. Mit Sorgfalt stellt Seneca nach seiner Eigenart die Wörter tu, tui und tuam untereinander.

v. 586. deos (= superos), denn die „clara dies" kann ihnen nur diese Götter bringen. Seneca hat großen Wert auf die Gleichklänge von deos und dies gelegt. Anders ist es nicht zu erklären.

v. 587. **Spartani janua Taenari** = Am Eingang der Unterwelt Apoll. II 123 καὶ παραγενόμενος ἐπὶ Ταίναρον τῆς Λακωνικῆς, οὗ τῆς εἰς Ἅιδου καταβάσεως τὸ στόμιόν ἐστι, vgl. HF. v. 662 ff. „Spartana tellus nobile attolit jugum, densis ubi aequor Taenarus silvis premit; hic ora solvit Ditis invisi domus . . .". Dieselbe griechische Vorstellung finden wir in Vergils Georg. IV 467 und Ovids Met. X 13.

v. 588. Als Sentenz ausgedrückt, s. o. v. 201 (I. Chorlied HF.). Das reizvolle Motiv des amor fand Seneca bei Verg. Georg IV 488 ff. vor.

v. 589. Es ist die Eurydice, die dem Orpheus ob seines Gesanges wiedergeschenkt worden war, vgl. HO. v. 1088 „cantus praemia perdidit". Das Gewonnene verlor er.

v. 590—591. Sie sind vollkommen im Sinne der rhetorischen Sententia als Abschluß des Ganzen gedacht. Die Form der Verse

ist außerordentlich interessant. Genau derselben begegnen wir bei Thy. 613—614

quem dies vidit veniens superbum
hunc dies vidit fugiens jacentem[1]).

Der Gedanke wird ausgedrückt in zwei parallelen Verszeilen, deren Wörter zum Teil völlig übereinstimmen oder zumindest einander formal durchaus entsprechen. Diese stilistische Eigentümlichkeit halte ich für durchaus Senecaisch und für eine glückliche Weiterbildung dessen, was er bei seinem Lieblingsdichter Ovid vorgefunden hat, z. B. Met. I 325

et superesse virum de tot modo milibus unum
et superesse videt de tot modo milibus unam

oder noch besser Met. I 470—471.

Was hat nun Seneca in dem letzten Stücke unseres Chorliedes d. h. v. 569—591 zugrunde gelegt?

J. Spika p. 6 f. schreibt, was die Komposition des ganzen Chorliedes angeht, folgendes: „Hoc carmen continuato versu asclepiadeo compositum partes duas, quarum altera Fortunae adversus homines fortes invidia laboribus Herculis, altera vis carminum exemplo Orphei illustratur'". J. Spika sieht die Dinge nur mit — dieser Ausdruck möge mir gestattet sein — Horazischen Augen, sonst hätte er schon bei Gronovius das Richtige finden können, welcher schreibt p. 36 ff. „idque (d. h. reditum Herculis) arguit (chorus) Orphei Exemplo". Also Seneca wollte hier ein Beispiel einer glücklichen Rückkehr aus der Unterwelt bringen, um die Hoffnung des Amphitryo zu stärken, und darum führt er die „*Ὀρφέως εἰς Ἅιδου κατάβασις*" an.

Zwei römische Dichter haben diesen Mythus ausführlich behandelt: Ovid in seinen Met. X 1—85 und Vergil in seinen Georgica IV 454—500. Diese beiden Schilderungen sind die Vorlage unseres Dichters für diesen Teil des Chorliedes gewesen. Die Hauptzüge der Erzählung fand Seneca in Ovids sentimentaler Schilderung vor. Die ersten drei Verse 569—571

[1]) s. E. Norden, „Antike Kunstprosa" I 310 und „Seneca-Studien" von Gercke, Jahrb. 22. Suppl.-Bd., 1896, p. 155 ff.

Immites potuit flectere cantibus
umbrarum dominos et prece supplici
Orpheus, Eurydicen dum repetit suam,

entsprechen, dem Sinne nach, den Ovidianischen Versen Met. X 11—16.

Quam satis ad superas postquam Rodopeius auras
deflevit vates, ne non temptaret et umbras,
ad Styga Taenaria est ausus descendere porta
perque leves populos simulacraque functa sepulcro
Persephonen adiit inamoenaque regna tenentem
Umbrarum dominum pulsisque ad carmina nervis
sic ait:

Das „pulsisque ad carmina nervis sic ait" entspricht dem „cantibus et prece supplici" Senecas. Denn beides bringt zum Ausdruck, daß die Götter der Unterwelt durch seinen Gesang und seine Bitten gerührt worden sind. Da also Seneca die lange Ovidianische Rede v. 17—39 von Orpheus weglassen wollte, hat er sie einfach durch das „prece supplici" charakterisiert. Das „est ausus descendere" entspricht, dem Sinne nach, durchaus dem „potuit flectere", denn das eine wie das andere malt die Schwierigkeit der Unternehmung aus. Auch wörtliche Entlehnungen fehlen nicht; den Versanfang v. 16 des Ovid hat Seneca wörtlich übernommen (s. meinen Kommentar). Bei dem Verse 571, wo das zarte Verhältnis der beiden Liebenden beschrieben wird, hat Seneca sicher entweder an den Verg. Georg. IV 490

restitit Eurydicenque suam jam luce sub ipsa

gedacht oder an den Ovid. Vers Met. XI 66

Eurydicenque suam jam tutus respicit Orpheus.

Ich möchte das letztere glauben, weil hier auch der Name Orpheus vorkommt.

An Stelle der wörtlichen Rede des Orpheus bei Ovid hat Seneca die bezaubernde Wirkung des Orphischen Gesanges geschildert, was er wiederholt in seinen Tragödien tut. Hierbei berücksichtigt er hauptsächlich die Horazische Ode I 12, 7 ff.

unde vocalem temere insecutae
Orphea silvae,
arte materna rapidos morantem
fluminum lapsus celeresque ventos,
blandum est auritas fidibus canoris
ducere quercus

die dem Sinne und der Ähnlichkeit der Worte nach in erster Linie als Vorbild des Seneca v. 572—576

quae silvas et aves saxaque traxerat
ars, quae praebuerat fluminibus moras
ad cujus sonitum constiterant ferae,
mulcet non solitis vocibus inferos
et surdis resonat clarius in locis

in Frage kommt. Er bringt hier ebenfalls diese Version der Orpheus-Sage nach der durch die Macht des Orphischen Gesanges die Flüsse selbst in ihrem Lauf gehemmt wurden (dies Motiv finden wir zuerst bei Apoll. von Rhodos I 25, von dem es, aller Wahrscheinlichkeit nach, Horaz übernommen hat). Durch fluminibus hat er das Horazische fluminum rapidos lapsus und durch das praebuerat moras das Horazische morantem ersetzt. Das Motiv der celeres venti hat Seneca hier weggelassen, denn es diente seiner Absicht nicht. Das Zwingen des rastlos Beweglichen zu lauschendem Stillstande[1]) diente seinen Zwecken weniger, als daß das Seelenlose beseelt, das Hartherzige gerührt und das Empfindsame völlig in Orpheus' Bann gezogen wird, weshalb er die unbelebten Felsen und die selbstgesangbegabten Vögel statt der heftigen Winde setzte. Ob er dabei an die Horazische Ode III 11, 13

tu potes tigris comitesque silvas
ducere et rivos celeres morari;
cessit immanis tibi blandienti
janitor aulae

gedacht hat, halte ich für sehr fraglich, denn die Ovidianischen Verse Met. XI 1—2

[1]) s. R. Heinzes Kommentar zu Horaz. C. I 12, 7.

carmine dum tali silvas animosque ferarum
Threicius vates et saxa sequentia ducit

standen ihm viel näher. Auch das Motiv der „aves" kann Ovidisch sein. So z. B. s. Metam. XI 20

Ac primum attonitas etiamnum voce canentis
innumeras volucres . . .

Das Weitere ist freie Ausgestaltung. Der Vers 576

et surdis resonat clarius in locis

ist eine neue Pointe Senecas.

Gleich nachher v. 577 ff.

deflent Eumenides Threiciam nurum
deflent et lacrimis difficiles dei,
et qui fronte nimis crimina tetrica
quaerunt ac veteres excutiunt reos
flentes Eurydicen juridici sedent.

wird die Wirkung des Gesanges des Orpheus in der Unterwelt geschildert. Genau dasselbe finden wir auch in der Ovidischen Erzählung v. 40—49.

Talia dicentem nervosque ad verba moventem
exsangues flebant animae . . .
v. 45. Tunc primum lacrimis victarum carmine fama est
Eumenidum maduisse genas, nec regia conjunx
Sustinet oranti nec, qui regit ima, negare
Eurydicenque vocant.

Diese beiden Parallelstellen überzeugen uns ohne weiteres, daß Seneca auch hier den Ovid weitgehend nachgeahmt hat, aber mit großer Freiheit der Wortwahl. Die gemeinsamen Punkte sind zuerst das sentimentale Motiv des Weinens, zweitens die Erwähnung der Eumeniden, wie es mit Recht B. Schmidt bemerkt hat (Schmidt p. 16), und drittens die Nennung der Unterweltsgötter, Persephone und Pluto (lacrimis difficiles dei), die aber bei Ovid nicht weinen. Sie unterscheiden sich nur in der Erwähnung der anderen Gestalten der Unterwelt. Da wo Ovid das triviale Motiv der Verdammten Sisyphos, Ixion und Tantalus braucht, setzt Seneca die drei Richter der Unter-

welt. Hier gerade übertrifft er sein Vorbild durch die Anaphern und die umschreibende Bezeichnung der unterirdischen Götter und Richter durchaus. Das ist reine Erfindung Senecas, die seinen eigenen Stil und Sprachgebrauch verrät. Auch die Rede, die Seneca dem Pluto in den Mund legt, hebt den Ton der Schilderung über das sonstige Niveau hinaus und macht das Bild viel anschaulicher. Vergil läßt an dieser Stelle Georg. IV 487 Proserpina sprechen.

In Plutos Rede greift Seneca v. 583—587

evade ad superos, lege tamen data:
tu post terga tui perge viri comes
tu non ante tuam respice conjugem
quam cum clara deos obtulerit dies
Spartanique aderit janua Taenari

teils auf sein zweites Vorbild zurück, d. h. Vergils Schilderung in den Georg. IV 485—487

jamque pedem referens casus evaserat omnis
redditaque Eurydice superas veniebat ad auras
pone sequens; namque hanc dederat Proserpina legem

und teils auf die weitere Ovidische Erzählung Met. X 50—52

Hanc simul et legem Rhodopeius accipit Orpheus,
ne flectat retro sua lumina, donec Avernas
exierit valles,

wie es sehr deutlicch aus den wörtlichen Entlehnungen hervorgeht.

Das „reddita Eurydice" Vergils hat dem Dichter den Anlaß zu seinem Distichon 583—584 gegeben und das „accipit Orpheus" des Ovid zu seinen Versen 585—587. Also der Dichter sammelt das Schönste aus seinen Vorbildern, wie die Biene den Honig aus den Blüten. Er ist durchaus Eklektiker in seiner Art des Schaffens.

Die Vergilischen Verse sind mit wörtlichen Entlehnungen benützt, z. B. v. 486 „superas veniebat ad auras" Sen. v. 583 „evade ad superos" (vgl. HF. v. 568), dann v. 487 „namque hanc dederat Proserpina legem", v. 583 „lege data" und der Inhalt der Worte „pone sequens", v. 483 ist von Seneca durch einen ganzen Vers 584 wiedergegeben. — Bei den Ovidischen Versen ist die Sache anders:

Seneca hat sich bemüht, den Sinn treu wiederzugeben, aber was den Ausdruck anlangt, hat er einerseits in dem Verse 585 ein rhetorisches Korrelat zu dem obigen Vers 584 zu geben versucht

tu tui comes
tu tuam conjugem,

wie es bei ihm üblich ist (s. v. 141 HF. m. Komm.), und andererseits bringt er nicht den Eingang der Unterwelt, wie bei Ovid v. 51, sondern die „Taenaria porta" des v. 1, ganz seiner Art entsprechend.

Der Vers 588 ist von Seneca als Sentenz ausgedrückt und der v. 589 ist m. E. eine ganz freie Wiedergabe des Sinnes der Ovidischen Verse Met. X 56—59. Über den Stil der letzten zwei Verse siehe meinen Komm. v. 583—657.

Bei zusammenfassender Betrachtung müssen wir Ovid als bevorzugtes Vorbild auch dieses Chorliedes bezeichnen. Horazische Verse sind nur dort herangezogen, wo dies durch die Ähnlichkeit des Metrums nahegelegt wurde (v. 533—557) oder wo die Wichtigkeit und Bekanntheit des Stoffes, den sie behandeln, es veranlaßt (v. 572—576).

Drittes Chorlied.

Das dritte Chorlied des HF., welches aus 45 (v. 830—874) Sapphischen Versen und 20 (v. 875—894) Glykoneen besteht, ist als ein Hymnus auf die Taten des Hercules aufzufassen, wie es schon die letzten Worte des Amphitryo angedeutet haben v. 827—829 „densa sed laeto venit clamore turba frontibus laurum gerens magnique meritas Herculis laudes canit". Aber diesem eigentlichen feierlichen Charakter des Liedes entsprechen hauptsächlich nur die Schlußverse (v. 875—894) des Chors, denn die anderen sind dem Stoffe nach nur eine Fortsetzung des vorigen Chorliedes (v. 524—591). Dort (v. 547—557) hat uns der Dichter ein knappes Gemälde der Unterwelt entworfen, als Hercules noch im Ἅιδης war und der Chor noch keinen tatsächlichen Bescheid über die Zustände im Ἅιδης hatte.

Jetzt aber, wo er von dem zurückgekehrten Heros (im Drama berichtet sein Freund Theseus darüber v. 658 ff.) die wirkliche Lage

im Reiche der Unterirdischen erfahren hat, läßt er den Chor eine neue *Ἄιδου ἔκφρασις* singen; die v. 830—863 sind stark von der *Νεκυία* des VI. Buches der Aeneis beeinflußt, und die v. 864—874, wo der Chor sich über den Tod äußert, von der *Ὀρφέως εἰς Ἅιδου κατάβασις* Met. X 17—39, die Seneca in seinem zweiten Chorliede weggelassen hatte und nur kurz durch die Worte v. 570 „prece supplici" ersetzte.

Das Vorbild des letzten Teiles sind die Chorverse v. 763—814 des Euripideischen Hercules (s. Wilam. Herk. II p. 194) gewesen. Denn abgesehen von dem, was sehr treffend R. Schreiner in a. a. O. p. 38 ff. schreibt, zeigen es auch andere Stellen, die ich in meinem Kommentare angeführt habe, ganz deutlich [1]).

v. 830—863.

v. 830. **natus properante partu,** weil die Göttin Hera aus Haß gegen Hercules die Geburt des Eurystheus beschleunigte (Apoll. II 53). *Ὅτε γὰρ Ἡρακλῆς ἔμελλε γεννᾶσθαι, Ζεὺς ἐν θεοῖς ἔφη τὸν ἀπὸ Περσέως γεννηθησόμενον τότε βασιλεύσειν Μυκηνῶν, Ἥρα δὲ διὰ ζῆλον Εἰλειθυίας ἔπεισε τὸν μὲν Ἀλκμήνης τόκον ἐπισχεῖν, Εὐρυσθέα δὲ τὸν Σθενέλου παρεσκεύασε γεννηθῆναι ἑπταμηνιαῖον ὄντα.* Die Absicht Heras war, Eurysth. das Befehlsrecht über Hercules zu geben (*Ἰλ.* 19, 25). Hier also das natus properante partu als Ursache des jusserat aufzufassen, vgl. Phae. 315.

v. 831. **jusserat,** das wird hier besonders von Seneca betont, wie im Vers 596 „jussus in lucem extuli arcana deorum", vgl. Eurip. F. T. G. (Nauck 591) *„ἦκω δὲ δεῦρο πρὸς βίαν Εὐρυσθέως".* —

v. 832. **hoc solum.** Die Bezwingung des Kerberos war die letzte Tat des Hercules. So auch Apoll. II 122.

v. 833. Der Vers ist von Substant. und Attr. eingerahmt, s. oben v. 587, wieder ein *δίκωλον* hier in zwei Versen.

[1]) Damit ich die Arbeitsart von J. Spika zeige, stelle ich sein Urteil über die Vorbilder Senecas in diesem Chorliede hierher (s. Spika a. a. O. p. 8): „Hoc quoque in cantico Seneca et sententiis, quas carmini suo tamquam fundamentum subiceret, et singulis locutionibus et vocabulis Horatium ducem secutus est".

v. 834. Das Subjekt dieses Satzes, welches das Objekt des Verbum jusserat (v. 831) sein soll, d. h. Hercules, fehlt. Das hatte schon Peiper bemerkt und vermutete nach dem Vers 830 eine Lücke, deren Ergänzung durch den Vers „Herculem natum remorante partu" er vorgeschlagen hat. — Dieser Vorschlag scheint mir nach Sinn und Form sehr gut, der Ausfall auch paläographisch annehmbar. Ausus est ist die Schreibung der A-Rezens., die ich hier für die richtigere halte, denn die Apostrophe an Hercules paßt kaum in den erzählenden Stil des Chores. — caecos aditus, zuerst ist es metonymisch gedacht, es bedeutet aber auch dunkel.

v. 836. **tristis et metuenda . . . sed frequens.** Durch Antithese wird der Weg nach der Unterwelt charakterisiert. Der Weg ist finster und furchtbar (Abl. nigrā silvā!), aber belebt. Ich ziehe die Lesung der A-Rezens. vor, um das Schema *χιαστὸν* Senecas in den Parallelenversen wiederzugewinnen, s. oben v. 551. Das Beispiel ist sehr bezeichnend für den Wert der A-Hss. — silva nigra, auch bei Horaz C. I 21, 7 „nigris aut . . . silvis", niger ist dunkel, gedacht ist wohl an dunkle Nadelbäume.

v. 837. Formal dem Verg. Vers Aen. II 40 „magna comitante caterva", aber inhaltlich dem v. Aen. VI 305 entsprechend „huc omnis turba ad ripas effusa ruebat".

v. 838—863. Schilderung der Lage der Seelenscharen im Hades. Vorbild Vergils *Αἰνείου κατάβασις* Aen. VI 305 ff., aber Sen. ist sehr selbständig in der Schilderung des Einzelnen. Er bringt zuerst drei mit quantus, quantus und quanta beginnende *κῶλα*, die durch Vergleiche die Massen der Seelen in der Unterwelt veranschaulichen sollen, und zwar vergleicht er sie mit den Volksmassen, die *α*) zu den Spielen im neuerbauten Theater. *β*) zu den Olympien und *γ*) in die Eleusinischen Mysterien strömen.

v. 838. populus bedeutet bei Seneca immer die Volksmasse.

v. 839. **ad novi ludos avidus theatri,** denn es waren Spiel und Ort des Spieles sehenswert. Diese Verse Sen. wirkten auf einen Zeitgenossen Senecas ansprechender als auf uns Heutige. Seneca hatte den Wiederaufbau des durch Feuer zerstörten Pompejustheaters durch Claudius miterlebt.

Die Bilder sind dem täglichen Leben seiner Zeit entnommen und daher hat diese Stelle besonderen Wert für die Bestimmung der Entstehungszeit des Stückes HF. — ludos: damit sind die scaenici ludi gemeint, s. Suet. Nero c. 11 „spectaculorum plurima et varia genera edidit: juvenales, circenses, scaenicos ludos . . .“

v. 840. **quantus** (populus) — **ad Eleum Tonantem** nach Olympia, wo das berühmte Heiligtum des Zeus mit der chryselephantinen Statue des Gottes stand.

v. 842. **quanta turba** (v. 845) . . . **tanta turba** (848 und 849). In beiden Fällen an den Anfang des Verses gestellt. turba = Pöbel, „gemischtes Publikum“, wie auch im *Ἅιδης*, s. *Ἀριστοφ. Βάτραχοι* v. 774 „*ὅπερ ἔστ' ἐν Ἅιδου πλῆθος*“.

v. 842—844. Die Parenthese bestimmt die Jahreszeit, in der die Eleusinischen Mysterien stattfinden, und zwar fallen diese in die Zeit nach der Herbst-Tag- und Nachtgleiche, wenn die Nächte länger zu werden beginnen.

v. 842. **cum longae redit hora nocti** proleptisch gesagt statt des „cum longa redit hora nocti“. Die Römer hatten die Zwölfteilung des Tages und der Nacht, wie auch den Ausdruck „hora“ für die Stunde von den Griechen übernommen. Die Länge dieser horae wechselte, weil der Tag- und Nachtbogen der Sonne sich mit den Jahreszeiten fortwährend verändert (Ginzel, Handb. der Mathem. und Techn. Chronol. I 95 ff. und II 163 ff.). So haben wir im Sommer „horas diurnas longiores“ und „nocturnas breviores“ und im Winter das Gegenteil „diurnas breviores“ und „nocturnas longiores“, worauf unser Dichter hinweist. Und damit er genauer den Beginn dieser Veränderung bezeichnet, fügt er die folgenden Verse 843 und 844 hinzu. Es ist die Zeit, in der die Sonne sich bei der Libra (*ζυγός*) befindet, wie Manilius Astron. III 252 sagt „haec erit, in libra cum lucem vincere noctes incipiunt“. Durch ihre Beziehung zur Herbst-Tag- und Nachtgleiche hatte die Wage (libra) eine besondere Bedeutung und auf die Tatsache, daß sie die Stunden des Tages und der Nacht gleich macht, wurde von den römischen Dichtern besonders gern angespielt. Z. B. Verg. Georg. I 208 „(libra) die somnique pares ubi fecerit horas“, oder Manil. Astron. III 659 „libra diem noctemque

pari cum foedere ducens“. In Senecas Tragödien ist sie eine beliebte Version der Zeitbestimmung gewesen. Z. B. Tro. 843, HO. 597, Th. 858, Phae. 838.

v. 844. **Phoebeos currus** die Sonne. — Somnos quietos, weil die Menschen im Winter länger und ruhiger schlafen.

v. 845. **secretam Cererem.** Die Eleusinischen Mysterien, die im Monate *Βοηδρομιών* (R.E. V² 2332) gefeiert wurden. Das secretam entspricht dem silentes des v. 848 (Mommsen, „Feste der Stadt Athen“, Leipzig 1898, p. 235).

v. 846. **tecta** *κατὰ συνεκδοχήν* für domus — noctem celebrare. Das Fest fand in dunkler Nacht statt und deshalb nennt es *Ἀριστοφ. Βάτραχ.* v. 341 *νύκτερον τελετήν*. Der Kernpunkt ist nicht das schnelle Laufen, sondern die Fülle der Menschen.

v. 849—854. Er scheidet die Seelen in der Unterwelt nach ihrem Alter in zwei Gruppen, *α*) Die Greise, die nur ganz langsam gehen können, und *β*) die schnellfüßige Jugend. Zu der zweiten Gruppe gehören 1. die unverheirateten Jungfrauen, 2. die Epheben im noch langen Haare und 3. die kleinen Kinder, die kaum den Namen ihrer Mutter (d. h. „mama“) auszusprechen gelernt haben. Das entspricht vollkommen der *Αἰνείου κατάβασις* Verg. Aen. VI 306 „pueri innuptaeque puellae“ und dann v. 427 „infantumque animae flentes, in limine primo, quos dulcis vitae exsortis et ab ubere raptos, abstulit atra dies et funere mersit acerbo“, vgl. Georg. IV 475—477, Hern. Od. XI 38.

v. 851. **melioris aevi** genet. qualitatis — bona aetas vgl. Cic. de sen. 14. — graditur für die alten Leute, und currit für die jungen.

v. 853. **comis positis:** Otto Jahn zu Persius Sat. II 70 p. 138 „juvenes quoque, qui ad virilem aetatem transgrediebantur, capillos quos aluerunt, tunc detonsos, ut pueritiae signum, deo cuidam, praesertim Apolloni dedicabant, quod in delicatis pueris saepius commemorant poetae Romani“ vgl. A.P. VI 279 „*πρώτας ὁππότ' ἔπεξε καλὰς Εὔδοξος ἐθείρας, Φοίβῳ παιδείην ὤπασεν ἀγλαΐην*“. Unsere Jüng-

linge hier hatten es noch nicht beschnitten (nondum). — Ephebi, ἔφηβοι gleich dem latein. pueri Verg. Aen. VI 307.

v. 855 und 856. Nur den Kindern wird etwas Licht gewährt, damit sie sich weniger ängstigen. Das igne praelato — in diesem Sinne nur bei Seneca zu finden — ist eine Anspielung auf den alten Ritus der römischen Kinderbegräbnisse bei Nacht mit Wachskerzen und Fakeln, bis in die Zeit Senecas erhalten. Serv. zu Aen. XI 143 „moris Romani (erat), ut impuberes noctu efferentur ad faces, ne funere inmaturae subolis domus funestaretur: quod praecipue accidebat in eorum, qui in magistratu erant filios". — Sen. de brev. vitae, 20, 5 „at me Hercules istorum funera, . . . ad faces et cereos ducenda sunt" oder de tranqu. anim. XI 7, „totiens praeter limen inmaturas exequias fax cereusque praecessit".

v. 857. **ceteri** (sc. manes) deren, die in reifem Alter gestorben sind. — per opaca . . . (loca) ist zu ergänzen, wie im HF. v. 707.

v. 858—860. Er sucht uns in die Lage eines unter der Erdoberfläche Befindlichen zu versetzen, um den traurigen Zustand der Seelen im Ἅιδης anschaulicher zu machen. So stellte er sich den Ἅιδης vor. Eine Beschreibung einer solchen Höhle gibt er uns in 57, 2, Briefe, wo er ausführlich über die „crypta Neapolitana" spricht „nihil illo carcere longius, nihil illis facibus obscurius, quae nobis praestant non ut per tenebras videamus, sed ut ipsas . . .".

v. 858. Diese wie zerhackten Sätze vernichten die Schönheit der Rede. Das warf eben Quintilian ihm vor de instit. orat. X 1, 130 „si rerum pondera minutissimis sententiis non fregisset . . . comprobaretur".

v. 862. **color malus** schwarz vgl. HF. 704 „immotus aer haeret et pigro sedet nox atra mundo" — silens mundus ist hier die Unterwelt.

v. 863. **vacuae nubes,** weil sie regenleer sind — otium die Stille. Diese Verse 861—863, die vielmehr einen allgemeinen Eindruck vermitteln, als eine ausführliche Beschreibung des Ἅιδης geben sollen, sind, der Motivierung nach, ganz und gar Senekaisch.

Wir beginnen die Betrachtung der Komposition mit dem ersten Teile. Die zwei Distichen v. 830—839 sind als Einleitung zu dem

ganzen Chorliede gedacht, wie auch die Schlußverse 864—874 als Epilog, wieder dem bekannten Prinzip der Einrahmung entsprechend.

Die vier Verse 834—837, in denen der nach der Unterwelt führende Weg beschrieben wird, sind aller Wahrscheinlichkeit nach nicht unbeeinflußt geblieben von der Ausmalung des Weges zur Unterwelt durch Vergil Aen. VI 270—272

quale per incertam lunam sub luce maligna
est iter in silvis, ubi caelum condidit umbra
Juppiter, et rebus nox abstulit atra colorem

Sen. 834—837

Ausus est caecos aditus inire,
ducit ad manes via qua remotos
tristis et nigra metuenda silva

In beiden Fällen also geht der Weg, der in die Unterwelt führt, durch dunkeln Wald, mit dem wesentlichen Unterschied freilich, daß das, was bei Vergil als Vergleich ausgesprochen wurde, von Seneca als Wirklichkeit geschildert wird. Seneca ist knapper als Vergil in dem, was er betreffs der Dunkelheit des Waldes sagt. Vers 837

„sed frequens magna comitante turba",

erinnert formal an Aen. II 40

„magna comitante caterva,

ist aber inhaltlich nach Aen. VI 305

huc omnis turba ad ripas effusa ruebat"

gebildet. Durch das turba ist von beiden die Schar der Seelen charakterisiert. Und wie bei Vergil folgt auch bei Seneca die nähere Beschreibung dieser Schar. Vergil v. 306—312.

Matres atque viri, defunctaque corpora vita
magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae,
inpositique rogis juvenes ante ora parentum.
Quam multa in silvis auctumni frigore primo
lapsa cadunt folia, aut ad terram gurgite ab alto
quam multae glomerantur aves, ubi frigidus annus
trans pontum fugat et terris immitit apricis.

Beide veranschaulichen die Massen der Seelen durch Gleichnisse. Seneca, der immer sein zeitgenossisches römisches Publikum vor Augen hat, entnimmt diese Gleichnisse dem Leben seiner Zeit, damit die Sache den damaligen Lesern lebendiger wurde. Vergil dagegen entnimmt sie der Natur, wie es immer sein Vorbild Homer tut. Bei Vergil erfolgt zuerst die Nennung der Personen und dann zwei bildhafte Vergleiche, durch „quam . . . quam“ eingeleitet, während es bei Seneca drei Gleichnisse sind, und zwar der Aufzählung der Personen vorangestellt. Statt des einfachen Vergilischen „quam . . quam“ sind diese Verse weit pomphafter durch „quantus, quantus . . . quanta . . tanta“ eingeleitet.

Seneca unterscheidet die Seelen nach Lebensaltern; die magnanimi heroes fehlen gänzlich bei ihm. Statt deren treten Greise auf bei ihm. Die matres atque viri hat er durch das „pars adhuc currit melioris aevi“, die „pueri innuptaeque puellae“ durch die Verse 852—854

„virgines nondum thalamis jugatae
et comis nondum positis ephebi“

und den Verg. Vers 308 durch den viel besseren Vers 854 für die infantes wiedergegeben.

Also eine bewußte, aber das Original genügend variierende Nachahmung. Die folgenden Verse 858—863 sind von ihm frei ausgestaltet, wie es die Parallele in seinem Briefe 57, 2 bestätigen kann (s. meinen Komm. v. 858—860).

v. 864—874.

v. 864—874. Gedanken über die Sterblichkeit des menschlichen Geschlechts. Von dem Augenblick an, wo wir das Licht der Welt haben, sind wir einem früheren oder späteren Tode bestimmt. Als Vorbild haben die *Ὀρφέως κατάβασις* des Ovid. Met. X 32—37 und teilweise auch die Horazischen Oden gewirkt.

v. 864. Er beginnt mit einem *μονόκωλον*. Der Vers ist schön eingerahmt wie bei Hor. C. II 16, 30 „longa Tithonum minuit senectus“ — illo (loco), d. h. in die Unterwelt.

v. 865 — **sērō** (spondeus) s. Schmidt p. 29. — Doppelsinnig langsam und spät. — Durch das sero nimmt er wieder

den Vers 864 auf. — unde numquam, vgl. Catull 3, 12; s. o. v. 548. Mehr über die Variation des Catullischen Verses 3, 12 bei Ott. Weinreich, „Senec. Apocol.“, Berlin 1923, p. 104ff. Der Gedanke: „An den Ort, aus dem es, wenn man einmal dort ist, keine Rückkehr gibt, kommt jeder Mensch immer frühe und schnell genug. Also, wozu sollen wir unser Leben mutwillig verkürzen?“

v. 866, vgl. Horaz C. IV 7, 21 „cum semel occideris“.

v. 867. **fatum,** die vom Schicksal bestimmte Todesstunde — properare fatum, vgl. Ovid. Met. X, 31 properata fata. Das Fatum wird als grausam von dem Philosophen Seneca auch charakterisiert, s. z. B. consol. ad Polyb. 1, 4 oder 3, 3 „dura fata et nullis aequa virtutibus“ usw.

v. 868. **vaga** statt vagans.

v. 869. **facietque inerti vela Cocyto.** Der Cocytos muß durchzogen werden; Ähnliches bei Hor. C. II 14, 9 „scilicet omnibus, quicumque terrae munere vescimur, enaviganda (unda); vgl. HO. v. 1962.

v. 870. Horazischer Versschluß „tibi crescit omne“, Hor. C. II 8, 17 „tibi crescit omnis“ s. o. v. 570. — Apostrophierung des Todes und nicht der Unterweltsgötter wie bei Ovid. Met. X 32 „vobis“ oder v. 34 „vos“. — Hier hört man die Stimme des Philosophen Seneca.

v. 871. Als Apposition zu omne zu verstehen und als Nachahmung des Ovidischen Verses Met. I 354 „(terrarum) quascumque vident occasus et ortus“; gemeint ist damit alles, was es auf der Erde gibt; vgl. Tro. 382 „quidquid sol oriens quidquid et occidens vidit“. Sehr schön ist der symmetrische Versbau bei Sen. mit dem videt in der Mitte; wieder dem Prinzip der Einrahmung völlig entsprechend, vgl. HF. 199. — Interpunktion nach dem v. 871.

v. 872. **parce venturis** vgl. Ovids Met. X 37 „pro munere poscimus usum“, d. h. laß uns noch leben, denn wir gehören dir sowieso, vgl. Ovids Trist. III 3, 31 „morituro parcere“. Die Wiederholung von „tibi“ mit Nachdruck — „tibi, mors, paramur“; vgl. dem Sinne nach Ovids Met. X 34 „Tendimus huc omnes, haec est domus ultima“.

v. 873. Horazischer Versanfang „sis licet segnis“ Horaz. C. III 27, 13; „sis licet felix“ s. o. v. 570. Dem Sinne nach vgl. Ovids Met. X

32—33 „omnia debemur vobis paulumque morati serius aut citius sedem properamus ad unam".

v. 874. Die Geburtsstunde ist der Anfang unseres allmählich kommenden Todes. Ein vorherrschender philosophischer Gedanke, der überall bei Sen., sowohl in den Tragödien wie auch in den philosophischen Schriften vorkommt. So z. B. Oed. 988 „primusque dies dedit extremum" — Consol. ad Marc. 21, § 6 (Gertz) „ex illo quom primum lucem vidit, iter mortis ingressus est, accessitque fato propior" oder Sen. Epist. 24, 19 und 20 „non repente nos in mortem indicere, sed minutatim procedere cotidie morimur. cotidie enim demitur aliqua pars vitae, et tunc quoque, cum crescimus, vita decrescit" oder Epist. 120, 18. Auch bei anderen Schriftstellern finden wir diese philosophische Lehre — Plut. consol. ad Apollon. 106 F. „*ἡ πρώτη οὖν αἰτία ἡ δείξασα ἡμῖν τὸ τοῦ ἡλίου φῶς, ἡ αὐτὴ καὶ τὸν ζοφερὸν Ἅιδην ἄγει*". Näher aber unserer Stelle steht Manilius Astron. IV, 16 „nascentes morimur finisque ab origine pendet".

In diesem Hauptteil unseres Chorliedes, der die philosophische Lehre Senecas enthält, hat er Ovid nachgeahmt.

Sen. 864—874.

sera nos illo referat senectus:
nemo ad id sero venit, unde nunquam,
cum semel venit, potuit reverti;
quid juvat durum properare fatum?
omnis haec magnis vaga turba terris
ibit ad manes facietque inerti
vela Cocyto: tibi crescit omne,
et quod occasus videt et quod ortus.
— parce venturis — tibi, mors, paramur
sis licet segnis, properamus ipsi:
prima quae vitam dedit hora, carpit.

Ovid Met. X 30—37.

Per Chaos hoc ingens vastique silentia regni,
Euridices, oro, properata retexite fata!

Omnia debemur vobis paulumque morati
serius aut citius sedem properamus ad unam.
Tendimus huc omnes, haec est domus ultima, vosque
humani generis longissima regna tenetis.
Haec quoque, cum justos matura peregerit annos
juris erit vestri: pro munere poscimus usum.

Was Ovid durch den Mund des Orpheus aussprechen läßt, drückt Seneca als allgemeingeltende philosophische Ansicht durch Worte des Chores aus. Zudem finden wir bei Seneca auch wörtliche Entlehnungen. So z. B. braucht er in seiner Stelle zweimal das Verbum properare in eben dem Sinne, in dem es Ovid angewendet hat. v. 867 „properare fatum", Ovid. 31 „properata fata". Dann v. 873 „properamus ipsi", Ovid. 33 „sedem properamus ad unam". Auch das gleich nachher in dem Ovid.-Verse 32 folgende Omnia halte ich für eine Anregung für das Senecaische omnis vaga turba ..., poetisch weniger knapp als das Ovidische. — Das „huc tendimus omnes" hat Seneca durch das „tibi, mors, omnes paramur" ausgedrückt, wobei er sicher zur Apostrophierung des Todes wieder von Ovids „vosque ..." angeregt wurde. Und zum Schluß hat er das Ovidische v. 37 „pro munere poscimus usum" durch das v. 872 „parce venturis" wiedergegeben, wobei wir wiederum seine Fähigkeit, das Gegebene zu assimilieren und etwas Neues daraus zu schaffen, erkennen können.

Aber das, worin Seneca sein Vorbild übertrifft, ist die Wiedergabe der Ovidischen Worte v. 32—33 „paulumque morati serius aut citius ..." durch die v. 864—866

„Sera nos illo referat senectus:
nemo ad id sero venit, unde nunquam
cum semel venit, potuit reverti".

Hier schwebte unserem Dichter vor, einerseits der berühmte Vers des Catull 3, 12

illic unde negant redire quemquam

und andrerseits der Vers des Horaz C. IV 7, 21

Cum semel occideris ...,

von dem er den Versanfang übernommen hat.

Die Parallelstelle, die J. Spika in seiner Diss. p. 9ff. anführt, kommt nicht in Betracht. Auch viele der anderen Stellen ermangeln der tatsächlichen Beziehung.

In den Versen 869—870

ibit ad manes facietque inerti
vela Cocyto

hat Seneca sicher an die Horazische Ode II 14, 9

scilicet omnibus,
quicumque terrae munere vescimur,
enaviganda, sive reges ...

indirekt gedacht, gewissermaßen durch Ovid veranlaßt. Denn dieser hatte diese Horazische Ode benutzt; ein Umstand, der dem Seneca, der die Horazischen Oden so gut beherrschte, leicht erkenntlich war. Der Versschluß 870 „tibi crescit omne" stammt aus der Horazischen Ode II 8, 17

tibi crescit omnes

die in demselben Metrum geschrieben ist. Dies Beispiel ist deshalb von größter Bedeutung, weil es uns belehrt, daß Seneca vor allem die Horazischen Versanfänge und Schlüsse, denen wir so oft in seinen Chorliedern begegnen, bestens im Gedächtnis hatte, ohne daß der Sinn der Verse in ihrem ursprünglichen Zusammenhang ihre Verwendung gerade an dieser Stelle irgendwie zu rechtfertigen braucht. Zum Schluß kommt eine Sentenz vor (darüber siehe meinen Kommentar).

v. 875—894.

v. 875. Nun stimmt der Dichter seine Lyra zu feierlichen Klängen, um die Taten des Helden zu preisen. Er greift auf das Hauptthema zurück. Diese Verse lobt Terentianus Maurus „de metris" p. 2442 G. L. VI p. 404 — vgl. Eur. Her. 797.

v. 876 und 877. Der Sieg des Hercules soll von ganzem Herzen gefeiert werden, d. h. mit Gebet, Opfern, Tänzen und Arbeitsruhe. — tangite aras nach dem alten römischen Ritus Serv. zu Aen. IV 219, vgl. Horaz. C. III 23, 17 „inmunis aram si tetigit manus", mehr darüber bei G. Appel De Romanorum precationibus — Supplices nom.

v. 877. **pingues victimas,** damit wird die Bedeutung des Ereignisses hervorgehoben.

v. 878. **permixtae maribus nurus,** die üblichen sakralen Tänze sollen von jungen Ehepaaren aufgeführt werden. Es ist damit das Euripideische *Ἡρακλ.* v. 763 *χοροί, χοροὶ* wiedergegeben.

v. 880 und 881. An diesem Tage gibt es keine Arbeit. Er ist ein richtiger Festtag. Das erinnert an Tibull II, I 5ff. „luce sacra requiescat humus, requiescat arator, et grave suspenso vomere cesset opus, solvite vincla jugis".

v. 881. **incolae arvi fertilis** sind die Bauern. Das Wort incola tritt hier mit der Bedeutung des Ackerbauers auf, wie bei Ovid Heroid. I 52 „incola captivo quae bove victor arat" oder Trist. III 10, 60. Aber immerhin nicht so klar, wie bei Seneca. Sonst kommt das Wort nicht in dieser Bedeutung vor.

v. 882—892. Hercules wird als pacificus der Welt gepriesen.

v. 882. Absichtlich das Wort pax im Vordergrunde. Der Versschluß wieder Horazisch C. II 12, 6 „domitosque herculea manu", vgl. HO. 28, auch Eurip. *Ἡρ.* 698 *„μοχθήσας ἄκνμον' ἔθηκεν βίοτον βροτοῖς πέρσας δείματα θηρῶν"*.

v. 883—888. Hier gibt uns Seneca eine Beschreibung der vier Punkte des Horizontes. Diese Art der Beschreibung kommt öfters in Senecas Tragödien vor, vgl. Phae. 882; HO. 1521.

v. 883. **Auroram et Hesperum** für Orient und Occident, wie bei Ovids Met. V 440 „illam non udis veniens Aurora capillis cessantem vidit, non Hesperus.

Mit den Versen 884 und 885 ist der Süden gemeint.

v. 885. **umbras corporibus negat,** vgl. *Ἡλιοδ. Αἰθιοπ.* IX 22 *τῆς ἡλιακῆς ἀκτῖνος κατὰ τροπὰς θερινὰς ἐν τοῖς περὶ Συήνην εἰς ἀκρίβειαν κατὰ κορυφὴν ἱσταμένης* (sol medium tenens) *καὶ τῷ παντα-χόθεν περιφωτισμῷ τὴν παρέμπτωσιν τῆς σκιᾶς ἀπελαυ-νούσης*. Mit den Versen 886 und 887 ist der Norden gemeint. Das nördliche Meer charakterisiert Sen. fast immer durch die metonymische Erwähnung der Tethys, vgl. Med. 376 — alluitur longo ambitu, wie Sen. Dial. 11, 7, 2 „totum Italiae latus, quod infero mari adluitur, maior graecia fuit". Tethys ist die

Gattin des Oceanus; hier metonymisch = Meer. Tethyos = griech. Genet. Singul. des Tethys (*Τηθύς-ύος*) (s. Haupt, Op. II 74), vgl. bei Catull. 88, 5 und AP. 7, 214.

v. 889 und 890. Die größte Tat des Hercules ist der Sieg über *Ἄιδης*. — vada Tartari ist der Styx. Er hat den Tod selbst besiegt; vgl. die Eurip. Verse *Ἡρακλ.* 807 f. „*Ὃς γᾶς ἐξέβα θαλάμων Πλούτωνος δῶμα λιπὼν νέρτερον*“ Der Ruhm des Hercules wird absichtlich von dem Dichter so hoch gesteigert, um den späteren Sturz des Helden eindrucksvoller zu gestalten.

v. 890. **pacatis inferis,** weil er den Kerberos fortgeführt hat, vgl. HF. 442.

v. 891 und 892 tragische Ironie.

v. 893. **sacrificus.** Unvermittelt wird hier Hercules direkt als sacrificus angeredet, wie bei Eurip. *Ἡρακλ.* v. 809 „*κρείσσων μοι τύραννος ἔφυς*“, denn gleich nachher HF. 898 opfert er seinem Vater, Zeus, in einem Kranze ans dem Laub der Silberpappel, des Baumes, der ihm heilig war. Vgl. Serv. zu Bucol. 7, 61; Aen. VIII 276; Ovid. Heroid. IX 64 „aptior Herculeae populus alba comae“ HF. 912 „populea nostras arbor exornet comas“ HO. 789 und 1641.

v. 893. **stantes,** das zeigt die männlich wilde Natur des Helden. So hatte ihn schon Ovid in seinen Heroiden vorgestellt, als er sagt IX 63 ff. „ausus es hirsutos mitra redimire capillos! Aptior Herculeae populus alba comae“.

v. 894. Das **tege,** was eine Aufforderung zur Zurüstung des Opfers ist, erinnert an das große Opfer vor der Ara maxima Macrob. Saturn. III 12, 4 „. . . apud aram Maximam sacra celebrabat et utebatur populo utique Alcidae gratissima“. Für die damaligen Zuhörer der Tragödie von größter Bedeutung.

In diesen Versen hat Seneca, abgesehen von ein paar Stellen, wo er an seinem Euripideischen Vorbilde festhält[1]), seine Selbständigkeit in Einzelheiten der Schilderung bewahrt. Er vergißt sogar, wie so oft, daß er hier griechischen Mythus behandelt, und ver-

[1]) s. R. Schreiner a. a. O. p. 38 ff. und 63 ff. — Frid. Leo I, 161, 3, wo aber leider Verse, wie *Ἡρακλῆς* 807 ff. und 809 ff. gänzlich fehlen.

wendet den römischen Ritus, und zwar im Anklang an eine bekannte Stelle der Tibullischen Elegie II 1, 5 ff.

luce sacra requiescat humus, requiescat arator
et grave suspenso vomere cesset opus.

in der die feierliche Ruhe beschrieben wird.

Sen. 880—881.

cessent deposito jugo
arvi fertilis incolae

Der Sinn ist in beiden Stellen genau derselbe, auch wörtliche Entlehnungen fehlen nicht, wie es die unterstrichenen Wörter zeigen. Auch Horazische Ausdrücke, wie „Herculea manu“ v. 882, an die Horaz. Od. II 12, 6 erinnernd[1]) oder „tangite aras“ v. 876, an die Hor. Od. III 23, 17 „aram si tetigit, sind ihm nicht fremd.

Der Überblick über das ganze Chorlied gibt uns den Eindruck, daß Seneca in ihm größeres Gewicht auf die philosophische Lehre über den Tod gelegt hat (v. 864—874) als auf die Glorifizierung seines Helden Hercules. Das merkt man schon an seinem Verhalten seinen Vorbildern gegenüber. Am engsten schließt er sich streckenweise an Ovid an. Gegenüber den anderen, d. h. Euripides und Vergil hingegen verhält er sich selbständiger. Er wählt nur das aus, was ihm absolut nötig ist. Was das Formale anlangt, ist auch hier seine Bemühung, die Verse, die die philosophischen Gedanken enthalten, in die Mitte des ganzen Liedes zu stellen, nicht zu verkennen (s. die vorigen Chorlieder). Und ich sage nicht zu viel, wenn ich behaupte, daß gerade die philosophischen Gedanken über den Tod, die Seneca bei Ovid vorfand, als er sein zweites Chorlied bearbeitete, ihm den Anlaß gaben, dem ersten Teile des vorliegenden Chorliedes wieder den Charakter der „*Ἄιδου ἔκφρασις*“ zu geben. Eine Anerkennung dieser philosophischen Versuche Senecas in den Chorliedern des „Hercules furens“ finden wir in der Arbeit von Otto Edert p. 60 ff. aber nicht genügend untersucht.

[1]) s. J. Spika a. a. O. p. 10.

In dieser Komposition des Chorliedes mit den philosophischen Gedanken als Kern beweist Seneca wiederum Selbständigkeit und individuelle Verwendung seiner Vorbilder.

Viertes Chorlied.

Dies Chorlied, das aus 82 (v. 1054—1137) anapaestischen Versen besteht, erwächst auf dem Boden des großen Unglückes, das den Helden und seine Familie betroffen hat, und hängt infolgedessen unmittelbar mit dem *ἐπεισόδιον* zusammen. Der Held sinkt ermattet zu Boden und fällt in tiefen Schlaf. Sein Vater steht mitleidig dabei; gleich daneben liegen die getötete Megara mit ihren ebenfalls erschlagenen Kindern, und die Worte des Chores ergeben sich aus dieser Situation heraus.

Auch hier ist in den Grundzügen der Herakles des Euripides das Vorbild. Der letzte Chorgesang bei Euripides v. 1016—1041 wie auch der Kommos zwischen den thebanischen Greisen und dem Amphitryo v. 1042—1087 enthalten den Kern des vorliegenden Chorliedes. Die Art der Nachahmung des Euripides durch Seneca in diesem Chorgesange weicht nicht sehr von dem bis jetzt Bemerkten ab. Auch hier haben wir einzelne Verse, die Seneca zweifellos unmittelbar benutzt hat, z. B. v. 1069 Eur.

παλίντροπος ἐξεγειρόμενος στρέφεται,

was dem Sinne nach durchaus den Senecaischen Versen 1082ff. entspricht[1]). Diese Stelle hat Seneca nachher ausführlicher behandelt, weil sie fürs ganze Drama von wesentlicher Bedeutung war. Denn ein Drama wie dies, das sicher nur für Leser bestimmt war[2]), muß eine lebendige Vorstellung von der Situation des Helden vermitteln, sonst würde es fremdartig anmuten, daß gleich nachher am Anfang des nächsten *ἐπεισόδιον* v. 1138 ff. Hercules aufrecht steht. Also aus künstlerischen Tendenzen

[1]) Die Stelle fehlt sowohl in Fr. Leos Abhandlung „de exemplaribus Graecis" I 160 ff. wie auch in der genannten Diss. R. Schreiners.

[2]) s. Theodor Birt, „Was hat Seneca mit seinen Tragödien gewollt", N. J. B. 1911 p. 343 ff. Unsere Stelle ist von ihm übersehen worden.

muß die Beschreibung des Erwachens des Helden bei Seneca eingehender sein.

So viel über die Nachahmung des Euripides in diesem Chorliede. Nun wenden wir uns den Fragen zu, wie der Dichter das Ganze ausgestaltet hat und welche weiteren Vorbilder er bei der Beschreibung des Stoffes vor sich hatte.

v. 1054—1062.

v. 1054, **lugeat aether** Aufforderung zur Trauer. Erinnert an das Catullische Trauergedicht 3,1 „lugete o Veneres Cupidinesque"; vgl. Sen. Apocol. 12,3 „vosque poetae lugete non, . . ." — aether ist der Himmel und magnus parens ist Zeus. Hier wird die ganze Welt zur Klage aufgefordert (aether, tellus, unda).

v. 1057. **tuque . . . fervide Titan** vor allem die Sonne, die den Hercules überall begleitet hat (v. 1060—1062) muß trauern. — Der Relativsatz „qui per terras . . .", der sicher nach dem berühmten Vergilischen Verse Ecl. IV 51 „terrasque tractusque maris caelumque profundum (in Georg. IV, 222) gedichtet ist, malt die Herrschaft der Sonne über die ganze Welt. Das ist ein echt stoischer Gedanke Cicer. Acad. II 41, 126. „Cleanthes, qui quasi majorum est gentium Stoicus, Zenonis auditor, solem dominari et rerum potiri putat." Die Ausgestaltung des Bildes ist bei Seneca eine völlig andere.

v. 1058. **tractus** accus. pluralis. Serv. zu Verg. Ecl. IV 51 „a magnitudine dictum accipitur". Umschreibung für das Meer. Man wundert sich über die Vielfarbigkeit des Ausdruckes bei Seneca. In den Versen 1054—1056 wurde die Welt mit ganz anderen Worten als in den Versen 1057—1059 gezeichnet.

v. 1059. Unter **„ore decoro"** ist der Sonnenaufgang zu verstehen. Das Bild ähnlich dem Horazischen C. III 21, 24 „dum rediens fugat astra Phoebus".

v. 1060. **pariter tecum.** Ich glaube nicht, daß der Dichter hier das Stesichoreische Bild (Diehl A. l. III fr. 6) von der gemeinsamen Fahrt des Helios und des Hercules im Sonnenbecher vor Augen hatte, sondern damit wird bloß angedeutet, daß Hercules durch die ganze Welt gewandert ist, s. o. v. 882, d. h. überall, wo auch das Licht

der Sonne hinkommt. So ist der Vers 1062 nichts anderes als ein Korrelat wieder zu den Versen 1060 und 1061. Wieder *ἐπιμονή*.

v. 1062. **utrasque tuas domos**, d. h. Osten und Westen. Bildlich der Orient und Okzident als Wohnungen der Sonne gedacht, wie bei Ovid. Heroid. IX 16 „inplesti meritis solis utramque domum", vgl. HO. 2 „utraeque Phoebi domus. Metaph. (s. Gaheis p. 13 f.).

Er beginnt mit einer an die ganze Welt gerichteten Aufforderung zur Klage (v. 1054—1062), wie sie der Chor bei Eurip. v. 1025—1027 an sich selbst richtet.

Bei der Bezeichnung der Welt durch „aether, tellus und unda" kam ihm wohl der Vergilische Vers Georg. IV 221—222 (oder Ecl. IV 51)

deum namque ire per omnis
terrasque tractusque maris caelumque profundum

ins Gedächtnis, den er benutzte, um nach seinem Prinzip der *ἐπιμονή* denselben Gedanken nochmals in veränderter Form zu bringen. Aus diesem Vers hat Seneca ein ganz anderes pointiertes Bild der Herrschaft der Sonne über die Welt geschaffen v. 1057—1060

tuque ante omnes qui per terras
tractusque maris fundis radios
noctemque fugas ore decoro,
fervide Titan.

Das deum Vergils hat er durch das lebendigere fervide Titan ersetzt; das terras und tractusque maris hat er wörtlich übernommen, und die Herrschaft der Sonne am Himmel hat er durch das ihm geläufige Bild des Kampfes zwischen Nacht und Licht (s. HF. 126) ausgemalt, durch das er das wenig bildhafte caelum profundum des Vergil wiedergegeben hat.

In diesem Stücke ist Seneca meiner Ansicht nach im allgemeinen ziemlich frei gewesen, obwohl natürlich sprachliche Anklänge auch an andere römische Dichter nicht fehlen, z. B. v. 1054, 1061 und 1062 (s. meinen Komm.).

v. 1063—1081.

v. 1064—1081. Anrufung der Götter und besonders des Somnus nach dem Stil des *ὕμνος κλητικός*, den von dem furchtbaren Wüten ermatteten Hercules zu heilen.

v. 1063. Unter den monstra versteht der Dichter die *Ἐριννύες*, die er im Verse HF. 100 „famulas Ditis" genannt hat, von denen Hercules „captus animo" ist (HF. v. 107). Mit der pathetischen Anapher von solvite wird das Flehen des Chors betont.

v. 1064. Die mens war caeca, weil sie von der Raserei (*μανία*) beherrscht wurde, jetzt aber wird sie mit Hilfe der Götter wieder gesund.

v. 1065. Eine Apostrophe an den Schlaf, die in echtem Hymnenstil mit nominalen und partizipialen Anrufungen gebaut ist. In drei ungleiche Abschnitte geteilt, von denen der erste drei Anrufungen enthält, der zweite vier und der dritte fünf. Jeder der drei wird durch einen Vokativ mit der Interjektion des Wunsches O eingeleitet. Dieser Aufbau verlangt die Beibehaltung der Überlieferung „pater o rerum" v. 1072. Dafür spricht auch die hier nachgeahmte Stelle der Metam. des Ovid. Met. XI 623—628. Die Konjekturen von Wilam. „pax errorum" und von L. Herrmann „pax terrarum" sind ganz überflüssig, da die Stelle durchaus sinnvoll ist. Vgl. Ovid. Met. XI 624 „qui corpora duris fessa ministeriis mulces reparasque labori".

v. 1066. malorum, *τῶν δεινῶν*, der Mühseligkeiten, wie in Sen. Ag. v. 75 „curarum Somnus domitor", vgl. Plut. de superst. c. 166 „*τὸν ὕπνον οἱ θεοὶ λήθην κακῶν ἔδοσαν ἡμῖν καὶ ἀνάπαυσιν* — requies animi das Ovidische „pax animi" Met. XI 624.

v. 1067. Der Ausdruck pars melior wieder Ovidisch; aber hier für die Bestimmung des Somnus gebraucht; bei Ovid immer für die Seele Met. XV 875, IX 269. Hierzu kam Sen. wahrscheinlich durch das Wort animis — melior pars vitae, weil der Schlafende seine Sorgen vergißt.

Die Wortstellung in den Versen 1067, 1068 und 1069 nach dem Schema abAB.

v. 1068. **matris Astraeae** statt Themidos (*Θέμις*) der Tochter des Giganten Astraeos und der Eos. Die *Θέμις* wird von Mart. Capella sat. II 42 mit Astraea identifiziert. „pudicissima puellarum, quae praesul domus custosque Cylleniae, verum Themis aut Astraea aut Erigone dicebatur." Das Epitheton ornans volucris paßt ausgezeichnet auf den Schlaf, denn seine Mutter war auch, wie Mart. Capella weiter erzählt „in medio avis Agyptia, quae ibis memorabitur ab incolis". So ist er auch in der Kunst dargestellt worden (s. O. Jahn, Ber. der sächs. Akad. der Wiss. 1853 p. 140 ff.), vgl. Hom. Il. 14, 290 „*ὄρνιθι λιγυρῇ ἐναλίγκιος*". — Die Scholien zu Arat. v. 97 betonen schon die rätselhafte „licentia poetarum" in dieser Vorstellung „*πεποίηται δὲ τὸ πᾶν ποιητικῇ αἰνιγματώδει ἐξουσίᾳ κεχαρισμένον*". Ob nun die Benennung des Somnus als „matris genus Astraeae" eine kühne aber immerhin ansprechende Neuerung Senecas ist oder auf älterer Überlieferung beruht, läßt sich nicht entscheiden (s. Fr. Harder p. 458 ff.)., vgl. Octav. 423. — Die Erklärung, die Schaefer mit Hilfe der Stelle de ira III 36, 2 zu geben versucht hat, ist sehr gesucht und ganz unwahrscheinlich (s. Schaefer p. 79, 1).

v. 1069. Durch die beigesetzten schmückenden Beiwörter „durae" und „languide" hat der Dichter den Unterschied der beiden Brüder hervorgehoben. Der Umstand, daß die Mutter des Schlafes Astraea „praesul custosque Cylleniae domus" heißt, brachte dem Dichter vielleicht das schon alte Motiv des Schlafes als Bruder des Todes in Erinnerung. Hes. *Θεογ.* 756 (*Ὕπνος*) „*κασίγνητος Θανάτοιο*", vgl. Verg. Aen. VI 275 „consanguineus leti".

v. 1070. **veris miscens falsa,** d. h. Sender der Träume, die nach Ovid, den Seneca vor Augen hat, Met. XI 626 „veras aequant imitantia formas" — futuri certus et idem pessimus ... weil sich nach der abergläubischen Vorstellung von den Träumen meistens nur die bösen bewahrheiten.

v. 1072. Der Dichter, der anscheinend „pater o rerum" schrieb, will damit nicht den Schlaf als Schöpfer der Dinge bezeichnen, sondern als Spender der Kraft, mit der der Mensch sie schafft. Denn der Schlaf macht den ermatteten Menschen wieder arbeitsfähig, wie es

Ovid an der Stelle Met. XI 624 „qui corpora duris fessa ministeriis mulces reparasque labori", die vielleicht unserem Dichter vorschwebte, sagt. — portus. Auch der Tod heißt portus bei Seneca, vgl. Ag. 592, HO. 1021, Ad. Poly. 9, 7, ad Marc. 20, 2. — Die Gliederung des Verses in zwei gleiche Teile sehr kunstvoll.

v. 1073. **lucis,** d. h. diei, der täglichen Arbeit, vgl. v. 1066.

v. 1074. Das Bild ist Horazisch C. I 4, 13 „pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turris", aber für den Somnus bestimmt und nicht für die Mors, wie bei Horaz.

v. 1075. Vgl. de tranqu. animi 17, 6 „nam et somnus refectioni necessarius est; hunc tamen semper si per diem noctemque continues, mors erit".

v. 1076. **longam noctem** statt **mortem.** So auch bei Prop. II 15, 23 „nox tibi longa venit nec reditura dies".

v. 1077. Er nimmt das tuque des v. 1065 wieder auf. tuque ... fove. Beachte das *χιαστὸν σχῆμα* wieder „fessum fove — preme devinctum" — placidus, auch bei Ovid. Met. XI 623 wird der „somnus placidissimus" genannt. Bei Ovid für die Götter, hier für den Heros. — fessum (sc. Herculem) von der Raserei, vgl. Ovid. Met. XI 624.

v. 1078. **torpore gravi,** wie bei Ovids Met. I 548 „vix prece finita torpor gravis occupat artus". — Das preme bezieht sich auf die längere Dauer des tiefen Schlafes, um den Helden vom Wahnsinn zu befreien.

v. 1079. **sopor indomitos alliget artus.** Antithetisch ausgedrückt. sopor bedeutet die tiefste Betäubung. — alligat so, daß er sich nicht rühren kann (Th. l. l. 1683, 77). — Die Stelle knüpft an die Verse HF. 1048 ff. an. „vivis an leto dedit idem tuos qui misit ad mortem furor? sopor est", vgl. HO. v. 1412. Die Verse 1080 und 1081 gehen ebenfalls auf die Verse 1051 und 1052 zurück. — torva pectora entspricht dem pectus opressum des v. 1052. Über die häufige Anwendung des numerus pluralis bei Sen. s. Fr. Leo I p. 150, 3.

v. 1081. **mens pristina,** d. h. die gesunde Geisteskraft, die er früher besaß; ähnlich bei Ovids Metam. III 203 „mens tantum pristina mansit", vgl. Sen. „de ira" I 3, 8.

Auch für diese Verse ist die Benutzung von Vorbildern zu untersuchen.

Sen. v. 1065—1081.

tuque o domitor
Somne malorum, requies animi,
pars humanae melior vitae,
volucre o matris genus Astraeae,
frater durae languide Mortis,
veris miscens falsa, futuri
certus et idem pessimus auctor,
pater o rerum, portus vitae,
lucis requies noctisque comes,
qui par regi famuloque venis
pavidum leti genus humanum
cogis longam discere noctem:
placidus fessum lenisque fove,
preme divinctum torpore gravi;
sopor indomitos alliget artus
nec torva prius pectora linquat,
quam meus repetat pristina cursum.

Hier hat er der Anrufung des Schlafes im ὕμνος κλητικὸς die Ovidischen Verse Met. XI 623—626

Somne, quies rerum, placidissime, somne, deorum
Pax animi, quem cura fugit, qui corpora duris
fessa ministeriis mulces reparasque labori,
Somnia, quae veras aequant imitantia formas
Herculea Trachine jube sub imagine regis
Alcyonen adeant simulacraque naufraga fingant

zugrunde gelegt.

Schon die Anzahl der Verse selbst überzeugt uns von der Verschiedenheit der Behandlung bei den beiden Dichtern. Seneca fügt,

um sein rhetorisches Talent zu zeigen, außer dem, was er von Ovid übernimmt, auch neue Anreden an den Somnus hinzu, die aus Reminiszenzen an andere Dichter entspringen und die er nach seiner Art wiedergibt.

Gehen wir zuerst auf die Benutzung der Ovidischen Verse ein. Am Anfang benennt er den Somnus, wie es Ovid tut, aber statt „placidissime deorum" (Ovid. 623) hat er „domitor malorum" gesetzt, was zu seinem Thema viel besser paßte. Dann hat er das „quies rerum" (v. 623) durch das „lucis requies" (v. 1073) ersetzt und damit viel schöner als bei Ovid eine Antithese von Tag und Nacht verbunden. Dann hat er das, was Ovid über die Somnia sagt (v. 626), auf den Schlaf übertragen mit einem Hinweis auf die Bedeutung der Träume, wie sie dem volkstümlichen Glauben der damaligen Zeit sehr geläufig war, und zum Schluß gibt er, wie ich glaube (s. meinen Komm.) den v. 624 durch das pater o rerum wieder. Bei Ovid fehlt gänzlich die Interjektion des Wunsches O, die Seneca regelmäßig wiederholt (s. meinen Komm.).

Der Vers 1074

qui par regi famuloque venis

ist, wie mit vollem Rechte J. Spika schon in seiner Arbeit p. 10 bemerkt hat, nach dem Horazischen Verse C. I 4, 13

pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
regumque turris

gebildet, in dem der Tod charakterisiert wird. Die uralte Vorstellung des Schlafes als Bruder des Todes, die Seneca im Verse 1069 erwähnt, hat ihm diesen Horazischen Vers ins Gedächtnis gerufen. Bemerkenswert ist, daß der Dichter diesen Vers in seinen Tragödien öfters nachgeahmt hat. In den anderen Versen, die freie Bildungen Senecas sind, herrscht wieder in der Sprache der color Ovidianus, worauf ich in meinem Kommentar hingewiesen habe.

v. 1082—1099.

v. 1082—1099. Der Hauptteil des ganzen Chlorliedes. Hier, angesichts des vom Schlafe erwachenden wahnsinnigen Heros, benutzt der Dichter die Gelegenheit, seine philosophischen Gedanken zu äußern, ob der Heros an dem, was er getan hat, schuldig ist

oder nicht. Diese Stelle ist auch von großer Bedeutung für die Frage, ob das Stück zur Aufführung bestimmt war, vgl. HF. 1042 bis 1048. Denn die Verse 1082—1093 sind dazu da, die Anschaulichkeit des Bühnenbildes zu ersetzen.

v. 1083. **Somnia volutat,** eine Neuerung Senecas, die auf der Metapher beruht (s. Gaheis p. 32). — Das Herz ist ferox genannt, des Wahnsinnes wegen. Aus demselben Grund sind auch die Somnia als saeva bezeichnet.

v. 1084. Das **tanti** rechtfertigt das Fortdauern des Übels.

v. 1085. **clavaeque gravi lassum solitus.** Daß Hercules auch im Schlaf seine Waffe nicht von sich ließ, um jeden Augenblick kampfbereit zu sein, erzählt uns ein Dichter bei Plut. de sollert. animalium 967 d. „εὕδει πιέζων χειρὶ δεξιᾷ ξύλον. Senecas Bild nach schlief Hercules, den Kopf auf seine Keule gelehnt, vgl. Ovids Met. IX 236 „sternis et inposita clavae cervice recumbis" — gravi. Das Beiwort gravis für die clava finden wir auch bei Ovids Fast. II, 325 „ipsa capit clavamque gravem", vgl. Eur. Ἡρ. v. 1069.

v. 1086. vacua dextra, weil sie nicht die Keule hält.

v. 1087. **pondera** = clavam — motu jactans bracchia vano. Hier scheint Lucrez Vorbild gewesen zu sein, der die Bewegungen der Träumenden beschreibt „de r. n." IV 767 „bracchiaque in numerum jactare et cetera membra". Der Dichter denkt an die vorhergehenden Verse HF. 1053 des Amphitryo „removete, famuli, tela, ne repetat furens".

v. 1088. **nec adhuc omnes expulit aestus,** d. h. Hercules. Eine Wiederholung gewissermaßen dessen, was er früher gesagt hat. v. 1083 ff. Wieder ἐπιμονή. — aestus metaphorisch für den seelischen Affekt. So ist hier z. B. mit aestus die μανία gemeint. Vgl. Lucrez „de r. n." IV 1022 „et ex somno quasi mentibus capti vix ad se redeunt permoti corporis aestu". Dieser Vers hängt unmittelbar mit dem Verse 1092 zusammen, wie es die verwandten Wörter pelle (expulit) und fluctus (aestus) zeigen, und infolgedessen glaube ich, daß das natürlichere Subjekt auch hier Hercules und nicht somnus ist, wie bis jetzt angenommen wurde. Denn der Dichter setzt hier das Wort „expulit" in dem

Sinne, als ob es vom Hercules selbst abhinge, seines Leidens ledig zu werden. Dieselbe Auffassung finden wir — nach unserer Lesart — dann auch im Verse 1092. Übrigens halte ich die Rede an den Heros selbst für dichterisch sehr gut und wohl am Platze nach dem bildhaften Vergleich in v. 1089—1092. Also das, was hier geändert werden muß, um die Sache wieder in Ordnung zu bringen, ist die Interpunktion. Die Stelle v. 1092—1095 muß etwa folgendermaßen aussehen: „Pelle insanos fluctus animi. Redeat pietas virtusque viro vel sit potius mens vesano concita motu? Error caecus qua coerit eat; . . . Demnach sind die Verse 1093—1095 als eine Überlegung des Chors aufzufassen, deren Schlußgedanke der Vers 1096 ist. Durch diese Veränderung der Interpunktion ist also das Haupthindernis Hercules als Subjekt des „pelle" zu betrachten, „virtusque viro" beseitigt und dazu noch eine grammatisch wie logisch vollkommenere Form erzielt, d. h. die beiden Konjunktive redeat und sit sind durch vel in Verbindung gebracht und die scharfe Antithese zwischen virtus und pietas einerseits und mens concita andererseits wird hervorgehoben, was sicher die Absicht unseres Dichters, wie es das Weitere auch zeigt, gewesen ist. Der Chor fragt sich also, ob es für den Helden besser wäre, wenn die „pietas" und „virtus" ihm zurückkehre oder wenn der Wahnsinn bliebe? und er hält das zweite für besser, weil das „nescire nefas" sors proxima manibus puris ist.

v. 1089—1092. Hercules' Wahnsinn wird mit dem vom Notos erregten Seesturm verglichen, vgl. HO. 710. Die Häufung der Gleichnisse ist bezeichnend für den rhetorischen Stil der Zeit. Der zweite Teil unseres Gleichnisses „sic . . ." fehlt, wie mit vollem Rechte Withofius kemerkt hat (s. Fr. Leo, Krit. Appar.). Ein ähnliches Beispiel kommt bei Ovids Fast. III 775 vor „ut solet a magno fluctus languescere flatu sed tamen a vento, qui fuit, unda tumet, sic . . ."

v. 1092. Apostrophe an den Heros selbst und nicht an den Somnus s. v. 1089.

v. 1094. **virtusque viro** nicht ohne Anspielung an das Etymon des Wortes. virtus die Mannhaftigkeit des ἥρως; die grie-

chische *ἀνδρεία* — unter pietas hier die Liebe zu den Seinen, deren ihn der Wahnsinn beraubt hatte.

v. 1095. **mens vesano concita motu.** Vgl. Ovid. Met. III 711 „prima est insano concita motu. Seneca hat sicher motu in seinem Ovid gelesen und nicht cursu, wie Ehwald in seiner Ovid-Ausgabe hat.

v. 1096. Der Sinn: „Es wäre besser, wenn Hercules seine Vernunft nicht wieder gewönne." Asyndetisch ausgedrückt, wie es dem Stil Senecas überhaupt gemäß ist — qua (sc.via) — caecus error Metonymie s. o. v. 163.

v. 1097. Der Chor sagt, daß nur die *μανία* den Hercules entschuldigen kann, und deswegen rechnet Hercules v. 1261 den furor zu den verlorenen Gütern — potest te praestare insontem, er kann sich für deine Unschuld verbürgen; in der juristischen Sprache gesprochen.

v. 1098. Das ist wieder eine sentenziöse Zuspitzung s. HF. 590. Der Sinn: „Den Unschuldigen zunächst stehen die unwissend Schuldigen" — purae manus metonymisch für innocentia gesagt (s. Gaheis p. 42) — **sors proxima puris manibus est nescire nefas.** Nescire nefas = die unbewußte Sünde. Der beste Kommentar zu dieser Stelle sind die Verse HO. v. 885 ff. „erroris est hic omne quodcumque est nefas, haut est nocens quicumque non sponte est nocens." Das stimmt vollkommen mit den philosophischen Schriften Sen. überein, z. B. de vita beata 2, 2 — de ira II 28, 1, II 31, 3 usw. Mehr darüber bei Schaefer 105 f.; vgl. dazu Phoen. 451; Oed. 515.

V. 1082—1099 sind der wichtigste Teil des ganzen Chorliedes, worin unser Dichter einerseits (v. 1082—1094) die fehlende Bühnenanschauung dem Leser des Buches zu ersetzen versucht — denn Angaben wie die der Verse 1085—1088 können nur so verstanden werden — und worin er andererseits, was eben das Allerwichtigste ist, seine Philosophie über den unschuldig Schuldigen zum Ausdruck bringt. Diese Philosophie spielt nicht nur in seinen philosophischen

Schriften [1]) eine große Rolle, sondern bildet auch in seinen Tragödien eine von den wichtigsten philosophischen Erörterungen (s. mein. Komm.). Auf diesen Punkt unseres Chorgesanges hat bisher niemand, soviel ich weiß, hingewiesen. So zum Beispiel hat es Otto Edert (a. a. O. p. 60 f.) m. E. übersehen, wenn er schreibt: „Seine (Senecas) Lieder beschäftigen sich, soweit sie nicht unmittelbar dem Ganzen dienen, vor allem mit zwei Themen: der zufriedenen Ruhe des Armen und dem Tode."

Seneca bringt auch hier seine philosophischen Gedanken in der Mitte des Chorgesanges, wie er es in den vorigen Chorliedern auch getan hat. Was die Vorbilder für diesen Absatz betrifft, möchte ich glauben, daß der Verfasser hier hauptsächlich zwei Dichter berücksichtigt hat, erstens Ovid und zweitens Lucrez IV 767. So haben wir:

Sen. 1086—1088	Lucr. de r. n. IV 767
quaerit vacua pondera dextra, motu jactans bracchia vano	bracchia in numerum jactare et cetera membra

Die genauen Übereinstimmungen der beiden Situationen (denn auch Seneca schildert hier gleich Lucrez die Bewegungen des Träumenden), wie auch die offenbaren wörtlichen Anlehnungen an Lucrez zeigen, daß unser Dichter diese Stelle vor Augen hatte.

Auch in den Versen 1088—1089 hat er eine Stelle des Lucrez im Sinne gehabt (de r. n. IV 1022)

et ex somno quasi mentibus capti
vix ad se redeunt permoti corporis aestu

Bei Seneca v. 1088—1089

nec adhuc omnes expulit aestus

wird ebenfalls ein Wahnsinniger beschrieben, der allmählich seine Vernunft wiederzugewinnen beginnt.

Der folgende Vergleich v. 1089—1092

[1]) s. P. Schaefer, „De philosophiae Annaeanae in Senecae tragoediis vestigiis", Jena 1909, p. 105 ff.

Sed, ut ingenti
vexata noto servat longos
unda tumultus et jam vento
cessante tumet

ist offenbar Ovidisch. Fast. II 775

ut solet a magno fluctus languescere flatu
sed tamen a vento, qui fuit, unda tumet, sic . . .

Bei Seneca ist er schärfer ausgeprägt, weil das Objekt des Vergleiches, d. h. Hercules, ihm das Bild konkreter machte. So konnte z. B. ein servat entstehen. Das noto steht für vento bei Seneca nach dem Schema *κατὰ συνεκδοχήν*.

Weiter ist der Vers 1095

mens vesano concita motu

wörtlich von Ovids Metam. III 711

prima est insano concita motu

übernommen. In beiden Fällen handelt es sich um Wahnsinn. Das Ovidische insano hat Seneca durch das vesano wiedergegeben, das aber, dem Sinne nach, durchaus identisch ist. Die Formulierung der anderen Verse nachher v. 1096—1099 ist ganz von der juristischen Sprache beeinflußt.

v. 1100—1137.

v. 1100. **percussa pectora** wie bei Ovid Heroid. IX 161 „Nessus, ut est avidum percussus harundine pectus", vgl. dazu Apocol. 12, 17 (ed. Ball.).

v. 1101. **solitos** . . . s. o. v. 528 — vgl. dazu Tro. 64 „palmis pectora".

v. 1103. **victrice manu;** es klingt ironisch, wie bei Ovids Heroid. IX 75 „non fugis, Alcide, victricem mille laborum rasilibus calathis imposuisse manum".

v. 1104. **audiat aether . . .** So gewaltig soll die Klage sein, daß alle drei Reiche (Himmel, Unterwelt und Meer) davon ertönen. Die pathetische Wiederholung von audiat erinnert an die Horaz. Od. III 11, 25 „audiat Lyde scelus". Den Ausdruck liebt Seneca außerordentlich, vgl. Tro. 112, HO. 1902. aether der Himmel metonymisch, wie im Verse HF. 1054. — ater polus oder deterior polus HF. 607 ist die Unterwelt im Gegensatz zu polus glacialis.

v. 1105. **regina** ist die *Περσεφόνη*, Gattin des Pluto.

v. 1106. Die Beschreibung des Kerberos als Unterweltswächter stimmt mit der des Ovid bei *'Ορφέως κατάβασις* Met. X 65 überein „Quam tria qui timidus, medio portante catenas, colla canis vidit". Hier scheint der Dichter nicht konsequent zu sein, nach dem, was er im HF. 818 erzählt hat, aber das wird durch die licentia poetarum entschuldigt.

v. 1107. **imo latitans Cerberus antro** das Bild zeigt wieder Ovidischen Einfluß. So bei Ovid. Met I 583 „imoque reconditus antro". Beachte die Einrahmung.

v. 1108. Durch das resonat wird die Stille des Chaos hervorgehoben, vgl. v. 576 HF. — Das Chaos wird von Seneca mit den „inferorum tenebrae" gleichgesetzt (mehr darüber Schaefer p. 46). Der Vers stimmt wörtlich mit dem Verse 12, 20 der anapäst. Nenia der Apocol. überein (Philol. 71 p. 364 f.).

v. 1109. Die kunstvolle Einrahmung des „latens unda" vom „lati profundi" veranschaulicht aufs stärkste die Wogenbewegung im Schoße des Meeres. Die unda ist patens, weil das Meer weit ist.

Die Verse 1110 und 1111 mit Recht von B. Schmidt verworfen als ganz überflüssig nach dem „audiat aether" des v. 1104 und als aus metrischen Gründen unhaltbar (s. Fr. Leo I 102).

v. 1112—1114. Das Wehklagen und das an die Brust Schlagen muß dem Unglücke angemessen sein, d. h. alle drei Reiche (Himmel, Meer, Unterwelt) müssen davon wiederhallen.

v. 1114. **planctus**, das übliche Wort für leidenschaftlich erregte Trauer. — tria regna, vgl. HO. 1126 und N. Q. II 12, 13—12, 4. Beachte die Symmetrie des Aufbaues der Verse 1100 bis 1114, v. 1100—1103 entsprechen den v. 1112—1114, dazwischen kommt die Erwähnung der drei regna, von denen wieder das Bild der Unterwelt in die Mitte gestellt ist, weil es das Zentrum des Interesses bildet. Wieder das Prinzip der Einrahmung.

v. 1115. Apostrophe an die Mordwaffen — decus collo wird die Pharetra genannt wegen des Tragriemens, der auf dem Hals ruht. Im Verse 1117 das Wort „pharetra“ selbst, vgl. Horaz. C. I 21, 11. Ähnlich auch telum und fortis harundo. Damit werden beide nach dem *σχῆμα χιαστόν*, s. v. 1115, angeredet.

v. 1116. **fortis harundo** für telum, wie bei Ovid Heroid. IX 161. Es ist zu verbinden „tu fortis harundo, suspensa diu collo“.

v. 1117. **graves pharetrae,** weil sie voll von Pfeilen sind.

v. 1119 mit robora ist die clava (Keule) gemeint. Der Plural ist anschaulicher, da es vieler Schläge bedarf. — Stipes potens ist wieder die Keule (clava), vgl. Ovids Heroid. IX 117 „clava domitrice ferarum“. Die doppelte Anrufung auch für die Keule, wie vorhin für Köcher und Geschoß.

v. 1120. **duris . . . nodis:** auch bei Ovid wird die stipes nodosa genannt, vgl. Heroid. X 101 „nec tua mactasset nodoso stipite, Thesen“. Der Ausdruck ist der Umgangssprache entnommen, s. Plautus Amph. I, I 172 „onerandus est pugnis probe“. Beachte die Alliteration des **r**.

v. 1121. **plangant tantos arma dolores.** plango in der Bedeutung des lauten Klagens. Der Sinn: Selbst die seelenlosen Waffen sollen an dem Unglück Anteil nehmen. Das hebt die Erhabenheit der Stelle hervor.

v. 1122 (1135)—1137. Apostrophe an die getöteten Söhne des Hercules. Diese Verse sind mangelhaft überliefert und die Vermutung einer Lücke oder einer Interpolation liegt sehr nahe. Von den vielen Heilungsversuchen ziehe ich den von Fr. Leo (I 103 f.) vorgeschlagenen als den wahrscheinlichsten vor, obwohl auch er nicht ganz befriedigend ist.

v. 1135 und 1136: Diese Umstellung der Verse (s. Fr. Leo) paßt zu dem eigentümlichen Stil der Einrahmungen. Durch das ite wird die Reihe von Participien ulti, docti (torti) und Adjektiven fortes, die sich auf das vorhergehende pueri beziehen, umschlossen, vgl. Med. v. 845 „ite, ite, nati, matris infaustae genus“.

v. 1136. **notus,** weil er als Urheber der ganzen dramatischen Szene bekannt war.

v. 1122. Das non bezieht sich sowohl auf die comites wie auch auf die ulti — ebenso im Verse 1124 auf docti und auf beide fortes, sonst gäbe es gar keinen Sinn.

v. 1124. **Argivā** *κατὰ συνεκδοχήν* statt graecā palaestrā. Der Dichter meint natürlich die griechische palaestra der heroischen Zeit.

v. 1125. **fortes caestu** metonymisch gesagt für die pugna pugilum, wie im Briefe 88, 19 „quid prodest multos vincere luctatione vel caestu, ab iracundia vinci?“

v. 1127, vgl. HO. 1657. librare tela didicit et certam dare fugam sagittis, ipsa non fallunt iter emissa nervo tela.

v. 1130. **ferae jubatae.** Umschreibung für leonis und nicht für equi, wie es Th. Birt vorschlug (Rh. M. 34, 1879 p. 544).

v. 1126. **scythicis corytis** aus dem scythischen Köcher. — corytus griech. *γωρυτός* an Stelle von Pharetra gebraucht, wie in Ovids Trist. V 7, 15 „in quibus (Sarmatis et Getis) est nemo, qui non coryton et arcum telaque . . . gerat.“ — Serv. zu Verg. Aen. X 169 „coryti dicuntur arcuum thecae: dicuntur tamen etiam sagittarum, quas et pharetras nominamus“. — Bei Seneca häufig die Untereinandersetzung von Substantivum und zugehörigem Adjektivum am Anfang zweier aufeinanderfolgenden Verse $\frac{\text{telum}}{\text{missum}}$ oder 1090 und 1091 $\frac{\text{vexata}}{\text{unda}}$ oder 1097 und 1098 $\frac{\text{solus}}{\text{furor}}$.

Das Epitheton Scythicis wird geflissentlich gebraucht, weil diese exercitatio bei dem kriegerischen Volke, den Skythen, Sitte war. So erzählt uns Lucan von den ihnen verwandten Parthern auch folgendes: VIII 296 „nec puer aut senior letalis tendere nervos segnis et a nulla mors est incerta sagitta“.

v. 1127. **telum leve** = terminus technicus für Pfeil, vgl. Sen. Apocol. 14, „fundere Parthos levibusque sequi persida telis“, vgl. HO. v. 1657.

v. 1128. **certa manu** das Euripideische *Ἡρακλ.* v. 195 „*χειρὶ εὔστοχος*. — Sen. Apocol. 12, 27 (Ball) certaque manu tendere nervum (mehr darüber im Philol. 71, 1912 p. 373).

v. 1129. Es wird die Schnellfüßigkeit der Kinder gepriesen. Fein ist die Zusammenstellung der ähnlich klingenden Wörter fuga figere. Das fuga gehört untrennbar zu dem tutos. Das Bild finden wir auch bei dem Philosophen Seneca de ira I 11, 2 „an tu putas venatorem irasci feris? atqui et venientis excipit et fugientis persequitur", ebenso bei Horaz. C. III 12, 10 „catus idem per apertum fugientis agitato grege cervos jaculari".

v. 1132. **limen** wird öfters von den Dichtern und den Schriftstellern an Stelle von initium (vitae) gesetzt. So auch bei Lucan. II 106 „primo in limine vitae".

v. 1137. **irati reges** sind Pluto und Proserpina, die Hercules durch den Raub des Kerberos erzürnt hat. Beachte die Lautmalerei von **t** und **i**.

In der Bearbeitung des Einzelnen hat Seneca wieder sein geliebtes Buch der Metamorphosen des Ovid und vielleicht auch die IX. Heroide, wie es manche gleichlautende Worte verraten können, benutzt.

Sen. v. 1106	Ovid. Met. X 65—66
qui colla gerit vincta catenis	Quam tria qui timidus, medio portante catenas, colla canis vidit;

Es ist eine Vorstellung des Kerberos, die wohl aus den vorliegenden Ovidischen Versen entstehen konnte, wie uns auch die wörtlichen Ähnlichkeiten zeigen. Die Ergänzung dieses Bildes hat Sen. wieder mit Hilfe einer anderen Parallelstelle des Ovid ausgeführt.

Sen. 1107	Met. I 583
imo latitans Cerberus antro	Inachus unus abest imoque reconditus antro

Durch das imo antro ist in beiden Fällen das Erdinnere bezeichnet. Auch die Wörter reconditus und latitans entsprechen sich dem Sinne nach.

Was nun die Nachahmung der IX. Heroide des Ovid anlangt, möchte ich kurz sagen, daß Seneca, wie es einzelne Bilder (s. v. 1062),

schmückende Beiwörter und andere Ausdrücke zeigen (siehe meinen Komm.) auch unter dem Einfluß dieses Briefes steht, den er sicher öfters gelesen hatte. Auch Anklänge an Horazische Oden fehlen nicht ganz, aber man kann sie nicht mit Bestimmtheit nachweisen, wie es J. Spika in seiner Arbeit p. 10 ff. versucht.

Zum Schluß kommt die Apostrophe an die getöteten Kinder des Hercules. Dort scheint mir, abgesehen von ein paar Fällen, wo man an Nachahmung des Horaz denken könnte, ohne es aber beweisen zu können (z. B. v. 1124 und Hor. C. I 10, 4), und ein paar Anklängen an Ovid, der Dichter ziemlich selbständig gewesen zu sein. Und es ist wohl begreiflich, daß ein pathetischer Dichter wie Seneca an einer Stelle wie unsere hier durchaus in seinem eigensten Elemente war.

Nachdem wir nun das Ganze durchgesehen und die wichtigsten seiner Vorlagen geprüft haben, möchte ich noch ein paar Worte über die Komposition dieses Chorgesanges, über die schon vieles geschrieben worden ist, sagen.

Josef Mesk hat in seiner Abhandlung über „Senecas Apokolokynthosis und Hercules Furens" [1]) den Versuch gemacht, dies Chorlied Senecas auf das Schema des *λόγος ἐπιτάφιος* [2]) zurückzuführen, weil die Nenia eine Art laudatio funebris ist [3]). Nach einer Skizzierung des Inhaltes des Chorliedes schreibt er folgendes: (S. 374) „Das Gebet für Heracles durchbricht somit den *θρῆνος*, der *ἔπαινος* ist rudimentär (er zerfällt in einen negativen und einen positiven Teil), die *παραμυθία* fehlt, wie in der Satire (Apokolokynth.); sie wäre auch nicht angebracht." Dies alles hielt Otto Weinreich in seinem sehr anregenden Buche „Senecas Apokolokynthosis", Berlin 1923, für ganz richtig, und was die Klageanapästen der Apokolok. anbetrifft, geht

[1]) s. Philologus 71, 1912, p. 361 ff.

[2]) s. *περὶ ἐσχημ.* des Ps-Dionys. A. P. 306, 19 Usen. Raderm. „*ἐκ μέντοι τριῶν ὄντων κεφαλαίων τοῦ ἐπιταφίου, ἐπαίνου, θρήνου, παραμυθίας, τὸ ἐν τῶν κεφαλαίων ὑπερβαίνει τὸν θρῆνον· οὐ γὰρ συνέφερεν* (sagt er über den *Ἐπιτάφιος* des *Θουκυδίδης*) *τῷ συμβουλευτικῷ οὐδὲ τῇ προτροπῇ τὸ θρηνεῖν, ὡς φησὶν αὐτὸς ὁ Θουκυδίδης*".

[3]) s. Bucheler, Symb. p. 63.

er darüber hinaus und findet die Erkenntnis, daß die Nänie Berührungen mit dem Schema des Lobpreises auf Könige zeigt! (Menander III p. 368 ff. Sp.)

Über die Nänie der Apokolokynthosis brauche ich nichts weiteres zu sagen, aber was unseren Chorgesang anbetrifft, kann ich mit diesen Behauptungen nicht einverstanden sein. Denn dieses Chorlied ist erstens keine Nänie im Sinne der Nänie der Apokolokynthosis trotz aller wörtlichen Anlehnungen. Dort handelt es sich um die Klage um einen Gestorbenen und hier um die Klage über die furchtbare Tat des Hercules, die er im Wahnsinne begangen hat. Damit will ich natürlich nicht die mit Recht von J. Mesk hervorgehobene Verwandtschaft in den wörtlichen Entlehnungen der beiden Gedichte ablehnen. Es muß aber betont werden, daß diese Übereinstimmung auf keinen Fall so betrachtet werden darf, als ob beide Klagelieder in ein und dieselbe rhetorische Form gegossen worden wären. Diese Neigung, die schon seit Friedrich Leo (I 158 ff.) besteht und die bis heute noch unaufhörlich neue Anhänger findet, d. h. das Bestreben, bei Seneca immer das formal Rhetorische zu suchen, ist irreführend.

Zweitens aber entspricht diese Teilung des Ganzen, die J. Mesk macht, um unseren Chorgesang zwangsweise auf das rhetorische Schema des *ἐπιτάφιος λόγος* zu bringen, gar nicht den Tatsachen. Denn erstens unterbricht nicht nur das Gebet für Hercules den *θρῆνος*, sondern vom Dichter ist noch ein weiterer beträchtlicher Passus v. 1082—1099, der auf keinen Fall für eine Fortsetzung des Gebets gehalten werden kann, wie es leider J. Mesk und Otto Weinreich mit Fr. Leo getan haben, eingeschoben worden (über die Gründe des Dichters siehe meinen Kommentar). Das „pelle insanos . . .“ v. 1092 ist eine Apostrophe an Hercules selbst und nicht an den Schlaf, wie fälschlich angenommen wird. Außerdem aber sind die Schlußverse (1135) 1123—1137, die J. Mesk als *θρῆνος* bezeichnet hat, nichts anderes als eine Apostrophe an die getöteten Kinder, parallel der, die der Chor oben v. 1115—1121 an die Mordwaffen gerichtet hat (s. auch die beiden Beschreibungen v. 533—546 und v, 547—568 des II. Chorliedes).

Daß nun diese Apostrophierung der hoffnungsvollen Kinder des Hercules einen *ἔπαινος* enthält, ergibt sich zwanglos, ohne daß man es als der Forderung des rhetorischen Schemas entspringend aufzufassen braucht.

Unter diesen Umständen bleibt von den Teilen des rhetorisch geformten *ἐπιτάφιος λόγος* nur der *θρῆνος*, der dem Liede den allgemeinen Charakter der Klage gibt und den man nicht leugnen kann.

Damit ist, wie ich glaube, bewiesen, daß Seneca hier frei von dem rhetorischen Schema des *ἐπιτάφιος λόγος* gearbeitet hat.

Das Hauptgewicht hat er auch in diesem Chorliede auf die philosophischen Gedanken, die er in den v. 1096—1099 äußert, gelegt. Ferner muß ich sagen, daß er trotz des augenscheinlichen Zusammenhanges mit Ovid in den v. 1065—1078 in diesem Chorliede im ganzen viel selbständiger gewesen ist als in den vorhergehenden Chören des Hercules furens.

Zweiter Teil.

II. Medea.

Erstes Chorlied.

Das erste Chorlied in der Medea Senecas ist ein Epithalamium für Jason und Creusa, gesungen von korinthischen Frauen. Seneca selbst hat es im Verse 116 „Occidimus aures pepulit Hymenaeus meas“ als Hymenaeus bezeichnet. Es gehört zur Gruppe von Chorliedern mit wechselndem Metrum[1]). Es besteht aus 60 Versen (56—115), von denen die ersten 19 Asklepiadeen sind, die folgenden 18 Glyconeen, die anderen 17 wieder Asklepiadeen und die letzten 6 Hexameter. In der Medea des Euripides findet man keine Spur von solchem *ἐπιθαλάμιον*, während man bei Ovid Heroid. XII 137 ff.[2]) das gleiche Motiv erkennt, wie schon Wilhelm Braun beobachtet hat, indem er sagt[3]): „Das Motiv zu dem oben erwähnten *ἐπιθαλάμιον* (v. 55 ff.) und dem durch dasselbe herbeigeführten Wutausbruch erkennen wir in Ov. Heroid. XII 137 ff.“ Dem stimmt Friedrich Leo in seiner Ausgabe I 168 ff. zu und sagt: „in Epistula Medeae (Her. 12),

[1]) s. Fried. Leo, Rhein.Mus. 52, 1897, S. 514 ff., „Die Komposition der Chorlieder Senecas“. Dieselbe Buntheit des Metrums zeigen Senecas HF. v. 830 ff. und Phae. v. 736 ff.

[2]) Ovid. Her. XII 137 ff.:

ut subito nostras Hymen cantatus ad aures
venit, et accenso lampades igne micant,
Tibiaque effundit socialia carmina vobis
at mihi funerea flebiliora tuba. ...
— — — — — — — — — —
turba ruunt et „Hymen“ clamant „Hymenaee“ frequenter.

[3]) Wilhelm Braun, „Die Medea des Seneca“, Rh. M. 32, 1877 p. 73 ff.

quam ab Ovidio compositam esse persuasum habeo, multa sunt quorum apud Senecam tam similia reperiuntur, ut imitatio aperta sit.“ Damit steht also fest, daß Seneca das Motiv des *ἐπιθαλάμιον* von Ovid übernommen hat. Ob aber aus den Heroiden selbst oder aus Ovids Drama Medea, können wir nicht entscheiden, weil wir von dieser Tragödie des Ovid so gut wie gar nichts besitzen. Fried. Leo aber geht noch weiter und nimmt eine enge Verwandtschaft zwischen der Tragödie Ovids und dem XII. Brief an[1]). Es kann für wahrscheinlich gehalten werden, daß dieser Brief nichts anderes als ein Exzerpt der Tragödie war.

Soviel über das Vorbild Senecas für die Einschaltung eines Hymenaeus in seiner Medea[2]). Hat nun Seneca in den Einzelheiten der Komposition dieselbe Technik angewendet, die er in den vorigen Chorliedern gezeigt hat, d. h. nachdem er das Ganze geplant hat, andere Vorbilder für die ausführliche Behandlung benutzt?

Erwin A. Mangelsdorf analysiert nach C. Morelli[3]) das ganze Chorlied Senecas in seiner Dissertation[4]) S. 44 ff. und bemerkt mit vollem Rechte, daß das ganze Lied vom Chore unmittelbar vor der deductio gesungen wird. Das beweisen die Aufforderungen im Liede v. 105, 107 und 108.

v. 56—74.

v. 56. **ad regum thalamos.** Zur Hochzeit des Jason und der Creusa. Das Wort thalamus wird für conjugium, Ehe gebraucht.

v. 57. Hier werden die Götter des Himmels und des Meeres im allgemeinen angerufen, dem Brautpaar ihren Segen zu bringen (numine prospero), wie bei Ovids Fast. VI 201 ff. die Göttin Bellona „hac

[1]) Frid. Leo I 169.

[2]) s. die ausführliche Darstellung bei Har. Loom. Cleasby, Harvard Studies in Classical philology vol. XVIII 1907 p. 46 f.

[3]) s. Camillo Morelli, „L'Epitalamio nella tarda poesi latina“, Studi Italiani di Filol. class. XVIII 1910 p. 319—432. Die Stelle v. 59—66 hat C. Morelli ganz mißverstanden, wenn er schreibt, p. 326, „prima Giove e Giunone, epoi Diana e Venere e Marte e Cerere“.

[4]) Das lyrische Hochzeitslied bei den Griechen und Römern, Gießen 1913.

sacrata die Tusco Bellona duello dicitur et Latio prospera semper adest". Als Gegensatz zu den Worten der Medea v. 12 „voce non fausta precor" gedacht, vgl. Octav. 704 „talis emersam freto spumante Peleus conjugem accepit Thetin, quorum toros celebrasse caelestes ferunt, pelagique numen omne consensu pari" — Ag. v. 172.

v. 58. **rite faventibus,** wie es religiöse Pflicht der beim Opfer Anwesenden war. Cic. de divin. I 102 „rebusque divinis, quae publice fierent, ut ‚faverent linguis' imperabatur". So auch bei Ovid. amor. III 13, 29 „Ore favent populi tunc, cum venit aurea pompa" — Götter und Volk erhoffen das Glück des Brautpaares.

v. 59. **sceptriferis Tonantibus** entsprechen den „di conjugales" der Medea v. 1, d. h. Juppiter und Juno. Daß die Juno als sceptrifer von Sen. gedacht wurde, lehrt uns die Stelle Ag. 348 „ades, o magni, soror et conjunx consors sceptri, regia Juno. Bei Tonans wird sie ebenfalls öfters erwähnt, vgl. HO. 880 „cessas Tonantis socia" oder HO. 1509 „quid tale Juno genuit aetherium gerens sceptrum et Tonanti nupta?" Dieselbe Situation vgl. Med. v. 106.

v. 60. taurus celsa ferat. Es wird dem Zeus ein Stier geopfert. Das ist, Servius' Berichte nach zu Aen. III 21, contra rationem bei den Römern; aber das brauchte Seneca nicht zu kümmern, weil er von griechischen Opfern erzählt — tergore candido. Die Opfer des Zeus müssen von weißer Farbe sein (Preller, Myth. I[3] p. 213).

v. 61. **Lucina.** Es ist dieselbe Lucina wie im Prolog v. 2, d. h. Diana, *Ἄρτεμις* und nicht die Juno Lucina, die schon in den sceptriferis Tonantibus genannt wurde. Vgl. Ag. 384 „tu maternam sistere Delon, Lucina, jubes". Sie wird als Hochzeitsgöttin angerufen Plut. Quaest. Rom. 2 p. 264 *β* „*πέντε δεῖσθαι θεῶν τοὺς γαμοῦντας οἴονται, Διὸς τελείου καὶ Ἥρας τελείας καὶ Ἀφροδίτης καὶ Πειθοῦς, ἐπὶ πᾶσι δ' Ἀρτέμιδος*". Bei den Griechen war die *Εἰλειθυία* der Artemis untergeordnet (Preller, Griech. Myth. I[4] p. 319), und weil die altrömische Geburtsgöttin stets Iuno Lucina war, hat Seneca hier die Lucina mit Diana gleichgesetzt, wie Catull 34, 13.

In der späteren Zeit wird oft Juno Lucina mit Diana identifiziert (Preller, Röm. Myth. I[3] p. 274). Sie bekommt als Opfer eine schneeweiße Kuh, wie die Juno regina (Preller, Röm. Myth. I[3] p. 284), weil sie eben früher Juno war. — Jugum für conjugium gesetzt.

v. 63. Anfang und Schluß des Verses Horazische Ausdrücke, vgl. C. I 5, 13 intemptata nites und C. I 5, 6 et aspera. Auch läßt sich hier ausnahmsweise Horazische Verstechnik (z. B. C. I 1, 5) nachweisen, indem nämlich Satz- und Versschluß nicht zusammenfallen, wie sonst bei Seneca. Mit den drei Relativsätzen v. 62—66 ist zweifellos die Göttin Pax gemeint. Daß sie auch ein Füllhorn trägt, zeigen uns Münzen des Augustus und Vespasians, in denen sie mit Füllhorn dargestellt wird (Rosch, Myth. Lex III[2] sp. 1722). — Hier wird sie als *δέσποινα γάμων* angerufen, wie bei Aristoph. *Εἰρήνη* v. 974 „*ὦ σεμνοτάτη βασίλεια, θεὰ πότνι' Εἰρήνη, δέσποινα χορῶν, δέσποινα γάμων, δέξαι θυσίαν τὴν ἡμετέραν*. Einer der bezeichnenden Züge von Senecas Stil ist, daß er die Götter und andere Gestalten meist nicht mit Namen nennt, sondern lediglich ihre Charakteristica anführt. Das erweckt größeres Interesse bei dem Leser.

v. 65. Symbolisch das Gedeihen des Ackerbaues ausgedrückt. Es ist möglich, daß die Ovidische Stelle Met. IX, 88 „divesque meo bona copia cornu est" dem Dichter vorschwebte.

v. 66. Weil sie milder ist, schenken wir ihr ein zarteres Opfer. Beachte die verschiedenen Verba, die er für die Opfer braucht. v. 60. ferat. v. 62. placet. v. 66. donetur.

v. 67—70. Apostrophe an den Hymenaeus. Er nennt den Gott ebenfalls nicht mit Namen, wie auch die Pax (s. v. 63).

v. 67. **facibus legitimis,** vgl. Catull 61, 6—15. Nuptiae überwiegend bei Sen. durch fax ausgedrückt. Bei Vergil und Ovid ist dies nicht der Fall (s. Gaheis p. 46).

v. 68. **Auspice dextera** mit der glückbringenden Rechten die finstere Nacht verscheuchend, d. h. mit der brennenden Fackel, die das Glück symbolisiert, in der Hand. Ausgelöscht bedeutet sie Unglück. Vgl. Ovid. Met. X 4 ff. „adfuit ille (Hymenaeus) . . . nec felix attulit omen; Fax quoque quam tenuit, lacrimoso stridula fumo

usque fuit nullosque invenit motibus ignes. exitus auspicio gravior."

v. 69. **huc incede,** so bei Catull 61, 9 „huc veni niveo gerens luteum pede soccum". Der Stil ganz der Dichtung des *ἐπιθαλάμιος* entsprechend.

v. 70. Nach dem Vers C. III 25, 20 des Horaz gemacht „cingentem viridi tempora pampino"; der Versbau symmetrisch (v. 67—74). Er hat vier Verse (67—70) für den Hymenaeus in Anspruch genommen und vier andere (v. 71—74) für den Abendstern. Charakteristisch ist wieder die Einrahmung des verbum proprium „incede" durch die partizipialen Bestimmungen discutiens und praecingens.

v. 71—74. Apostrophe an den Hesperus. Das ist der locus communis für alle Hochzeitslieder.

v. 71. **et tu.** Derselbe Versanfang v. 67. Das und die Wiederholung von te gerade am Anfang der ersten und zweiten Hälfte des Verses 73 mit Nachdruck gesagt. — incede huc ist entsprechend v. 69 hier zu ergänzen, vgl. Catull 62, 2; Phae. v. 750. — praevia gemini temporis sind *Ἑωσφόρος* und *Ἕσπερος*, wie bei Ovid. Heroid. XVIII 112 „Praevius Aurorae Lucifer ortus erat", bei Sen. heißt es gemini temporis als dem Tage und der Nacht vorangehend. So Phae. v. 749 „talis est primas referens tenebras, nuntius noctis, modo lotus undis Hesperus, pulsis iterum tenebris Lucifer idem.

v. 72. **tarde redis.** Weil das Brautpaar ungeduldig auf ihn wartet, scheint der Tag langsam zu vergehen.

v. 74. **quam primum** charakteristisch für die Ungeduld der Mütter und Bräute; vgl. Ovids Amor. II 11, 55 „Haec mihi quam primum caelo nitidissimus alto Lucifer admisso tempora portet equo".

Das Lied beginnt mit einer allgemeinen Aufforderung an die Götter des Himmels und des Meeres, bei der Hochzeit des Königs zu erscheinen (v. 56—58) [1]).

[1]) s. Erwin Mangelsdorff a. a. O. S. 44; R. Reitzenstein, Die Hochzeit des Peleus und der Thetis, Hermes 35, 1900, p. 96; Octav. v. 706 ff.

Mit v. 59 setzt die Aufforderung zum Opfer ein (59—66):

primum sceptriferis colla Tonantibus
taurus celsa ferat tergore candido,
Lucinam nivei femina corporis
intemptata jugo placet, et asperi
Martis sanguineas, quae cohibet manus,
quae dat belligeris foedera gentibus
et cornu retinet divite copiam
donetur tenera mitior hostia.

Dieser Teil des Chorliedes Senecas ist als Gegenstück zu den Versen 1—17 des Monologs der Medea gedacht. Denn in dem *ἐπιθαλάμιος* sowohl wie auch in diesen Versen des Prologes der Medea werden zum Teil dieselben Götter angerufen (Di conjugales — sceptriferi Tonantes, Lucina — Lucina) [1]). Im Monolog der Medea sollen sie als Rachegötter erscheinen, im Brautchor dagegen als Segensgötter. Eine sehr starke Antithese, die Seneca sicher geflissentlich so gestaltet hat, um die Spannung der Zuhörer zu erwecken. Nur in dieser Hinsicht kann das Chorlied seinem Inhalte nach in einen gewissen Zusammenhang mit dem Prolog der Medea gebracht werden. An das, was Theodor Vente [2]) in seiner Abhandlung über „Die Medea-Tragödie Senecas" p. 30 f. schreibt, möchte ich nicht glauben, denn in diesem Teil v. 56—74 entwirft der Chor kein Programm der bevorstehenden Hochzeitsfeier, wie Vente behauptet, sondern er singt ein richtiges *ἐπιθαλάμιον*.

Nach dem, was wir am Anfang über die Quellen Senecas in diesem Chorliede gesagt haben, ist auch die Annahme Ventes abzulehnen [3]), „daß der römische Tragiker Motiv und Stoff seines Hochzeitsliedes dem Epos des Apollonios Rhodios entlehnt und den epischen

[1]) Hugh Macm. Kingery in seiner kommentierten Ausgabe (New York 1908) interpretiert diese Stelle falsch: unter Lucina versteht er Juno selbst.

[2]) s. Theodor Vente, Gymnasialprogramm N 713 zu Straßburg 1909 Die Medea-Tragödie Senecas, eine Quellenstudie, p. 64.

[3]) s. H. L. Cleasby, „The Medea of Seneca", Harvard Studies in class. philol. vol. XVIII 1907 p. 46 ff.

Stoff für seinen Hymenaeus in der Weise verwendet, daß er die Hochzeit Jasons und Creusas mit der Hochzeit Jasons und Medeas in Beziehung gebracht hat". Denn, wenn die Sache so wäre, wie sie Vente darstellt, müßte jeder Zuhörer des Stückes nicht nur den Apollonios gelesen, wie Vente selber p. 33 behauptet, sondern ein Exemplar seiner Argonautica in der Hand gehabt haben, damit er die Götter der Parteien herausfinden konnte. Aber derartiges ist erstens unmöglich für jeden Dichter, der wirklich etwas Eigenes schafft, und zweitens absolut ausgeschlossen für ein Drama, das verständlich sein muß, ohne Kenntnis seiner Vorbilder unmittelbar vorauszusetzen.

Ferner ist alles, was J. Spika hier als Horazische Nachahmung in seiner Arbeit p. 14 anführt, unhaltbar. Was die Vorstellung des Verses 65 bei Seneca anbetrifft, möchte ich glauben, daß die Ovidische Stelle Met. IX 88

divesque meo Bona Copia cornu est

dem Dichter vorschwebte. Denn, abgesehen von den wörtlichen Entlehnungen, haben wir dasselbe Bild des Füllhornes wie bei Ovid.

Darauf folgen zwei Anrufungen, und zwar des Hochzeitsgottes Hymenaeus v. 67—70 und des Abendsternes v. 71—74; beide im Stil des ὕμνος κλητικὸς ausgedrückt, wieder mit den bekannten Anaphern des Du-Stils. Dem Inhalte nach ist bei diesen Versen an die Hochzeitsgedichte des Catull zu denken, 61 v. 6—15 und 62[1]), aber der Technik nach ist im Vers 70 der Stil des Horaz zu erkennen. So haben wir:

Horaz. C. III 25, 20	Sen. Med. v. 70
cingentem viridi tempora pampino	praecingens roseo tempora vinculo

Der betreffende Vers des Horaz befindet sich am Ende des Horazischen Hymnus an Bacchus. Daß eine Erinnerung an diesen

[1]) s. Catull 61 v. 6—15. Die Beschreibung stimmt weitgehend mit der des Seneca überein. Ebenso findet sich der κοινὸς τόπος der Erwähnung des Abendsternes, der das Charakteristikum des Hochzeitsliedes ist, bei beiden.

Horazischen Hymnus bei dem Dichter Seneca wohl möglich wäre, zeigen die nahen Beziehungen zwischen Hymenaeus und Bacchus[1]). Die neue Wendung v. 69 „gradu marcidus ebrio", die Seneca seinem Liede gibt, mit Berücksichtigung auf die Beschreibung von Catull, ist nur dann verständlich, wenn wir an Dionysos denken[2]).

Die Wortstellung und das dadurch ausgedrückte Bild stimmen aufs genaueste überein. Eine solche Nachahmung konnte bloß bei einem Dichter vorkommen, der den Horaz zum großen Teil auswendig wußte. Die Verwandtschaft des Hymenaeus und des Bacchus einerseits und die Identität des Metrums andererseits haben Seneca zur Benutzung dieser Horazischen Ode geführt.

Sodann bemerkt J. Spika über die Verse 71 und 72 p. 15 folgendes: „Toti autem adumbrati ex Hor. Od. II 9, 10 sunt versus 71 et 72 de vespero et Occasum et ortum solis praedicente:

Sen. Med. 71 ff.	Hor. C. II 9, 10
et tu quae, gemini praevia temporis	Non tibi Vespero
tarde, stella, redis semper amantibus	surgente decedunt amores
	nec rapidum fugiente solem."

Das, was Seneca hier aus Horaz übernommen haben könnte, ist die Verwendung des Vesperus zur Bezeichnung der Zeit zwischen Tag und Nacht und Nacht und Tag. Denn Horaz hat den Anfang des Tages durch das „Vespero fugiente rapidum solem" bezeichnet und das Ende durch das „Vespero surgente". Aber Seneca hat den Vesperus „praevia gemini temporis" genannt; jedoch steht der Vers 72 Senecas in gar keiner Beziehung zu den Horazischen Versen. Ich möchte glauben, daß Seneca hier, wo er in der Sprache Ovid nacheifert, z. B. Heroid. XVIII 112,

praevius aurorae Lucifer ortus erat

aller Wahrscheinlichkeit nach eine analoge Stelle aus Ovids verlorengegangener Medea nachahmt.

[1]) s. R. Schmidt, „de Hymenaeo et Talasio", Diss. Kiel 1886.
[2]) Erwin Mandelsdorff a. a. O. p. 45.

v. 75—92.

v. 75—92. Ein *ἐγκώμιον τῶν γαμούντων*, d. h. der Braut und des Bräutigams, was als *κοινὸς τόπος* des Übertreffens, wie in den Hochzeitsgedichten der Sappho, Theokrit und Catull, bezeichnet werden kann.

v. 75. **virgineus decor** ist die Creusa. Ihre jungfräuliche Schönheit übertrifft die kekropischen Jungfrauen.

v. 76. **Cecropias nurus** die attischen Frauen, nach dem ersten Könige Athens Cecrops genannt.

Mit v. 77—79 sind die Spartanerinnen gemeint. Das juvenum modo entspricht vollkommen dem theokritischen *ἀνδριστί*. Idyll. XVIII 23.

v. 79. **oppidum, quod caret muris** ist Sparta, über das Lykurg angeblich sagte Plut. *Λυκοῦργος* XIX 52 „*οὐκ ἂν εἴη ἀτείχιστος πόλις, ἅτις ἀνδρείοις, καὶ οὐ πλίνθίνοις ἐστεφάνωται*".

v. 80. **et quas,** wie im Vers 77. Sie übertrifft auch die thebanischen Jungfrauen. Aonius latex ist die thebanische Quelle Dirce. — Aonius ist eine dichterische Bezeichnung für Boeotius. Es ist häufig bei den römischen Dichtern der Kaiserzeit. Auch die Alexandr. Dichter gebrauchen es aus einer Art gelehrter Affektation. Die *Ἄονες* sind ein vorgriechischer Volksstamm, s. Strabo VII 321.

v. 81. **Alpheos** heißt sacer, wie Thy. v. 116 „nec suas profert sacer Alpheos undas", wegen des an ihm liegenden Tempels des olympischen Zeus. Seneca meint die Jungfrauen aus Elis.

v. 82. **si velit,** weil die Helden ein Lob ihrer Schönheit für ihrer unwürdig hielten. Hier beginnt die Beschreibung der Schönheit Jasons.

v. 83. **Aesonius dux** ist Jason als Sohn des Aeson. Apoll. I 107 (Wagn.) *Αἴσονος δὲ τοῦ Κρηθέως καὶ Πολυμήδης τῆς Αὐτολύκου Ἰάσων*. So auch bei Ovid. Met. VII 110 „tamen illis Aesone natus obvius it . . ." oder Met. VII 156 „et auro Heros Aesonius potitur spolioque superbus".

v. 84. **proles fulminis improbi, qui . . .** Es ist Bacchus. — fulminis statt Zeus, metonymisch ausgedrückt. Genau so wird er im HF. v. 457 bezeichnet „E matris utero fulmine ejectus puer".

v. 85. **aptat qui juga tigribus.** Ein Tigergespann wird Dionysos zuerst von den Augusteischen Dichtern gegeben, s. Hor. C. III 3, 13 (mit Heinzes Kommentar) und Ov. Ars am. I 549 „jam deus in curru, quem summum texerat uvis, tigribus adjunctis aurea lora dabat. Bei Seneca dieselbe Darstellung in der Phae. v. 753. — In dem Oed. 425 haben wir statt der Tiger Löwen.

v. 86. **qui tripodas movet.** Das ist der delphische Apollo, dessen Priesterin auf einem Dreifuß sitzend das Orakel verkündete. Der kühne Ausdruck „movet tripodas" zuerst wohl bei Seneca — movet in der Bedeutung „in Erregung versetzen", wobei das Wort „tripodas" statt der Priesterin des Gottes gesetzt wurde.

v. 87. **virginis asperae,** weil die jungfräuliche Göttin in den Wäldern umherschweift. Gemeint ist die Artemis.

v. 88. Derselbe Versanfang wie im Vers 83. — Zum Schluß kommt das schöne Paar der Dioskuren „*Κάστωρ θ' ἱππόδαμος καὶ πὺξ ἀγαθὸς Πολυδεύκης* Hom. *Γ*, 237 oder Theokr. Idyll. XXII 2 *Κάστορα καὶ φοβερὸν Πολυδεύκεα πὺξ ἐρεθίζειν*, vgl. auch Horaz. C. I 12, 25 ff.

v. 89. **aptior caestibus** wie im HF. 906 „soror sagittis aptior Phœbus lyrae. — Med. 697 major pelasgis apta.

v. 90—92. Als *ἐπῳδὸς* anzusehen zu den in zwei symmetrischen Gruppen geteilten 15 Glyconeen. — sic, sic caelicolae, vgl. Sil. Ital. 16, 125 sic, sic caelicolae.

v. 91. **femina** ist Creusa. Er setzt sie voran, weil er auch oben v. 75 mit der Braut begonnen hat.

In diesen Glykoneen haben wir ein allgemeines Lob des Brautpaares, und wie schon mit Recht Mangelsdorff (a. a. O. p. 45) beobachtet hat, den *τόπος* des Übertreffens, wie bei Sappho, Theokrit und Catull (a. a. O. p. 39). Aber, obwohl die Hochzeitsgedichte als Vorbilder dienen, tritt auch Horazische Nachahmung auf, besonders in den Versen 82—89, wo die Schönheit des „formosus Jason" (Ovid. Heroid. XII 35) gepriesen wird (Frid. Leo I 136, 3).

v. 82 ff. Si forma velit aspici
cedent Aesonio duci
proles fulminis improbi

aptat qui juga tigribus
nec non, qui tripodas movet,
frater virginis asperae,
cedet Castore cum suo
Pollux caestibus aptior.

Hier kommen zwei Horazische Oden in Betracht: die III 3, 13 ff.

hac te merentem, Bacche pater, tuae
vexere tigres indocili jugum
collo trahentes

und die I 12, 21 ff.

neque te silebo,
Liber, et saevis inimica virgo
beluis, nec te, metuende certa
Phœbe sagitta
dicam et Alciden, puerosque Ledae
hunc equis, illum superare pugnis
nobilem.

Das Gemeinsame in den Versen Senecas und der Horazischen Od. I 12, 21 ff. ist die Benennung der Götter in derselben Reihenfolge (Liber, Phœbus, pueri Ledae). Das, was Seneca hier aus diesen Horazischen Versen fortgelassen hat, ist das „dicam et Alciden" v. 25. Die wahrscheinlichste Veranlassung dafür ist m. E., daß Hercules kein Typus der männlichen Jugendschönheit ist, wie die genannten Götter. Den anderen Vers 22 „et saevis inimica virgo beluis" hat er sehr schön wieder in Zusammenhang mit Phœbus gebracht. v. 87 „frater virginis asperae". Und was die Eigenschaften der drei Götter angeht, so ist zu sagen, daß Seneca hier nur das, was Horaz über den einen von den Dioskuren gesagt hat, d. h. von dem Pollux v. 26 „illum (Pollucem) superare pugnis nobilem (Hom. *Γ*, 237), durch das „Pollux caestibus aptior" v. 82 wiedergegeben hat. Was Seneca sonst über den Liber sagt, kann wohl von der oben angeführten Horazischen Ode III 3, 13 ff. übernommen sein, denn auch dort kommt, wie bei Seneca, die Vorstellung des Gottes mit dem Wagen mit den Tigern vor. Aber diese Vorstellung konnte Seneca auch anderswoher haben.

Daß Seneca bei dem „tripodas movet" v. 86 des Apollo an das C. S. v. 61 „Augur Apollo" gedacht hat, wie es J. Spika schreibt (a. a. O. p. 15), möchte ich nicht glauben; denn diese Eigenschaft des Apollo mußte der gelehrte Seneca, der hier einen neuen Ausdruck „tripodas movet" schafft, schon aus griechischen Vorstellungen kennen. Ebenso halte ich für falsch, daß J. Spika das lavat v. 81 in Verbindung mit dem lambit des Horaz. I 22, 8 zu bringen versucht. Denn das lambit hat bei Horaz die Bedeutung des „Bespülens", während das lavat bei Seneca „waschen" heißt. Wenn lavat bei Seneca die Bedeutung des „Bespülens" hätte, dann müßte Seneca „pedes" oder etwas anderes dazusetzen (s. Lex Forcel tot. lat.). Mit dem, was J. Spika ohne weitere Erläuterungen sagt „Usus ille verbi lambendi vel lavandi apud alios quoque poetas non inauditus accurrit", ist nichts anzufangen. Übrigens haben wir das Verbum in dieser selben Bedeutung zweimal bei Sen. Trag. (Tro. 384 und Oed. 714) und infolgedessen ist der von Spika angegebene Gedanke der imitatio Horatiana unhaltbar.

v. 93—115.

v. 93 ff. Ein zweites *ἐγκώμιον τῶν γαμούντων*. — Haec, d. h. die Braut; mit Nachdruck — ihre facies wird zuerst mit der Sonne v. 95—96 und dann mit dem Vollmonde verglichen (v. 97—98). Zugrunde liegt das Sapphische Motiv. Anth. lyr. (Diehl) I, Fr. 4 „*ἄστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σελάνναν αἶψ' ἀπυκρύπτοισι φάεννον εἶδος, ὅππότα πλήθοισα μάλιστα λάμπῃ γᾶν ἐπὶ παῖσαν*" und Fr. 98, 7 ff. Für die Art der Beschreibung des Vollmonds vgl. Ovids Met. VII, 179 „tres aberant noctes, ut cornua tota coirent efficerentque orbem. postquam plenissima pulsit et solida terras spectavit imagine luna". Das Bild bei Seneca kühner „cornibus circuitis". — Genau dasselbe Gleichnis finden wir Phae. 742 f.

v. 95. **sidereus decor** nach dem virgineus decor v. 75 gebildet. Damit wird der Grad des Übertreffens sehr hervorgehoben.

v. 96. Das **densi greges** als Anspielung zu dem *ἔτυμον* des griechischen Wortes *Πλειάδες* anzusehen, was *κατὰ συνεκδοχήν* statt stellarum gesagt wurde.

v. 97. **Phoebe** als Schwester des Phoebus genannt. — non suo, weil sie kein eigenes Licht hat. Sie ist *ἑτερόφωτον σῶμα*, vgl. Phae. 743; Catull 34, 15 und Lucr. V 575 (nothus).

v. 98. Dem Sinne nach müssen wir hier mit Fr. Leo an eine Lücke zwischen den Versen 98 und 99 glauben. Auch die von Leo vorgeschlagene Ergänzung hat viel Wahrscheinlichkeit für sich.

v. 99. Von dem Bräutigam und nicht von der Braut (s. J. Vahlen, Kleine Schr. II 73). — Die Zusammenstellung vom Weiß des Elfenbeins mit dem Rot des Purpurs schon bei Homer. *Δ*, 141 *ὡς δ' ὅτε τίς τ' ἐλέφαντα γυνὴ φοίνικι μιήνῃ*"; dann ist es bei den römischen Elegikern ein beliebtes Motiv geworden; s. z. B. Tibull. III 4, 30 „et color in niveo corpore purpureus", vgl. auch Hor. C. IV 10, 4. — puniceus im allgemeineren Sinne von roter Farbe gebraucht (s. H. Blümmer, Die Farben bei den röm. Dicht. 1892 p. 200). vgl. Hor. I 5, 2.

v. 100. **nitidum jubar** ist der blendende Glanz des Sonnenlichtes. Bei Sonnenaufgang (luce nova); genau wie in Ovid. Met. XV 186 ff. „cernit et emensas in lucem tendere noctes, et jubar hoc nitidum nigrae succedere nocti". — Darunter ist die Schönheit der Braut zu verstehen, die der roscidus pastor (Bräutigam) anblickt.

v. 101. **roscidus pastor** mit Hypallage gesagt.

v. 102—106. Aufforderung des Chors an den Bräutigam, die Hand der Braut zu fassen, nachdem er einen Vergleich zwischen seiner jetzigen und der früheren Situation (d. h. der Hochzeit mit Medea) gezogen hat.

v. 102. **thalamis Phasidis horridi:** Durch „thalamis" wird die Hochzeit des Helden mit der Medea angedeutet, die er widerwillig vollzogen hat (ereptus) und weiter v. 104 „invita manu". — Der Fluß Phasis steht statt Kolchis; horridus wird hier schwerlich mehr als barbarisch rauh, unwirtlich bedeuten.

v. 105. **Aeolia virgo** ist Creusa nach ihrem Urgroßvater Aeolus genannt (s. Apoll. I 85 [Wagn] ff.). — felix mit Emphase vorangestellt, um den Gegensatz zu seinem früheren Zustande hervorzuheben — corripe subj. tu.

v. 106. **nunc primum,** denn mit den früheren Verbindungen, die er mit Medea und Hypsipyle geschlossen hatte, waren die Eltern

der Bräute nicht einverstanden gewesen. — soceris volentibus. Damit sind zweifellos die Eltern der Braut Creusa gemeint, vgl. Verg. Aen. II 457. — Sen. Tro. 1002. Vorherrschaft des Masculinums, wie bei sceptriferis Tonantibus v. 59. Das kann eine Redeweise der Zeit Senecas gewesen sein.

v. 107—109. Eine Art *ἐπῳδὸς* zu den Asklepiadeen (s. o. v. 90—92), die eine Aufforderung zur „fescennina iocatio" und zum Singen und endlich eine allgemeine Gnome v. 107 enthält. Das Lied wird bei der deductio gesungen, wie die Verse 107 und 108 zeigen (s. Roßbach, „Untersuch. über die röm. Ehe" 1853 p. 340 ff.). — Der Versbau vollkommen parallel: Die Anrufung juvenes, wie auch die verba ludite und mittite an derselben Stelle des Verses.

v. 108. **hinc illinc,** weil sie alternis versibus vorgetragen wurden.

v. 109. **justa licentia:** Das zügellose Sprechen (Schimpfworte, Scherze u. dgl.), wie es die Fescenninen verlangten, kam bei den jungen Römern selten vor; nur bei den Saturnalien und den Hochzeitsfesten. — dominos hier die reges, aber im allgemeinen die Herren des römischen Hauses.

v. 110—115. Aufforderung zur Vorbereitung für die deductio der Braut. Es sollen die Fackeln angezündet und das Fescenninenlied vom Festzuge angestimmt werden und die Scherze beginnen. Zum Schluß ein höhnischer Seitenblick auf die verlassene Medea. —

v. 110. **proles generosa** ist der Sohn des Bacchus *Ὑμέναιος* (vgl. Oed. 110, dort für den Bacchus selbst — mehr darüber R.E. IX[1], 126 ff.). Er ist candida proles genannt als Sohn des candidus Bacchus Ovids Fast. III 772 und Hor. C. I 18, 11. — Durch das generosa ist die edele Abstammung und durch das candida die Schönheit ausgedrückt. — Thyrsiger Lyaeus ist Bacchus, vgl. Ovid. Met. IV 11. — Bei Ovid. kommt er oft als Lyaeus vor, auch bei Horaz und Prop., vgl. dazu Ovid. am, III 15, 17. — Thyrsiger ist eine eigene Wortbildung Senecas, wohl nach dem corniger des Ovid gebildet, vgl. Oed. 508 „candida formosi venerabitur ora Lyaei".

v. 111. **jam tempus erat** (statt est). Es ist Zeit für den Beginn der Hochzeitsfeier, die abends bei Fackelschein stattfand (Roßbach a. a. O. p. 337). — pinum, d. h. facem a pinu, wie Med. 38, weil sie aus Fichtenholz war. Das ist eine Art von Metonymie. So auch bei Ovid. Met. V 41 „illa duabus flammiferas pinus manibus succendit ab Aetna“ — multifida kleingespaltet, damit sie leichter anbrennt und größere Flamme gibt. s. Ovids Met. VII 259 „multifidasque faces“ auch am Anfang des Verses, wie hier. — Ausnahmsweise trennt die Cäsur die beiden Kürzen des dritten Daktylus, wie auch im Oed. v. 403 (s. Hoche a. a. O. p. 39 ff.).

v. 112. **excute . . .** schüttele. — solemnis ignis ist die feierliche Flamme der Fackel, die bei der Hochzeit in honorem Cereris vorangetragen wurde: Fest. p. 77 (Linds.) „Facem in nuptiis in honorem Cereris praeferebant“ — Marcentibus digitis, weil er als marcidus Med. v. 69 angerufen wurde.

v. 113. **dicax fescenninus** = die „Fescennini versus, qui canebantur in nuptiis, ex urbe Fescennina dicuntur allati, sive ideo dicti, quia fascinum putabantur arcere“: Paul. p. 85. Der mutwillige Fescenninengesang, der Obscönitäten, Sticheleien und derbe Witze verschiedenster Art enthielt, begann gleich nachdem die Braut das Haus des Vaters verließ. (Mehr darüber Roßbach a. a. O. p. 340 ff.), vgl. Catulls 61, 122 „Flammeum video venire, ite concinite in modum“ und gleich nachher, vielleicht das Vorbild Senecas v. 126 „Ne diu taceat procax fescennina iocatio“, wie bei Sen. dicax, was die Freiheit des Scherzes hervorhebt. — festa convicia sind die Schmähworte, die zum Feste gesagt wurden. convicia fundere schon bei Ovids Met. XIII, 306 „Neve in me stolidae convicia fundere linguae“. Sen. hat es durch das festa näher bestimmt und so findet es sich in der spät. röm. Dichtung als stehendes Beiwort zu convicia, z. B. Lucan. de bello civ. II 368 ff. „nec more Sabino excepit tristis convicia festa maritis“ oder Mart. VII, 8, 7 „festa coronatus ludet convicia miles“.

v. 114. **turba** ist der ganze Festzug. illa = Medea. Medea mag in Schweigen der Finsternis einherziehen, falls sie, die Vertriebene, einen Fremden heiratet! d. h. Medea wird nie solchen Hochzeitszug bekommen wie Creusa.

Der Abschnitt 93 ff. enthält ein zweites eingehendes *ἐγκώμιον τῶν γαμούντων* und nicht eine *ἔκφρασις τῆς νύμφης*, wie Mangelsdorff a. a. O. p. 47, J. Vahlen[1]) folgend, angenommen hat, um den ganzen *ἐπιθαλάμιος* dem rhetorischen Schema des *ἐπιθαλάμιος λόγος*[2]) unterzuordnen. Denn schon Fried. Leo hat gesehen, daß erstens ein roscidus pastor niemals mit einer Jungfrau verglichen werden kann, und daß zweitens die zwei Konjunktionen „cum . . . et cum“ eng mit „sic“ verbunden zeigen, daß diese beiden ersten Vergleiche zusammengehören, wie ebenso die beiden folgenden mit „sic . . . sic“ eingeleiteten Vergleiche. Der von Leo gezogene Schluß auf eine Lücke ist ganz natürlich und dem Stil Senecas entsprechend. Seneca hätte damit auch dieselbe Symmetrie des Versbaues beibehalten, die wir in den obigen Glyconeen v. 75—92 kennen gelernt haben, d. h. wie er da die Braut sowohl als auch den Bräutigam mit vier verschiedenen Personen vergleicht, so hat er hier zwei Gleichnisse der Braut und zwei dem Bräutigam beigegeben.

Fast dieselbe Komposition haben wir bei Theokr. XVIII 22 ff.

Ἄμμες δ' αἱ πᾶσαι συνομάλικες, αἷς δρόμος ὠὐτὸς
χρισαμέναις ἀνδριστὶ παρ' Εὐρώταο λοετροῖς,
τετράκις ἑξήκοντα κόραι, θῆλυς νεολαία,
τάων οὔτις ἄμωμος, ἐπεὶ χ' Ἑλένᾳ παρισωθῇ,

mit dem Unterschiede, daß dort in dem *ἐγκώμιον τῶν γαμούντων* des Brautpaares) das *ἐγκώμιον* des Bräutigams vorangeht v. 16—21. Dann kommt ein *ἐγκώμιον* der Braut in demselben Stil, wie bei Seneca v. 75—81.

[1]) s. J. Vahlen, „Kleine Schriften“ II 73, 31, Berlin 1923.

[2]) Die Bestandteile eines *ἐπιθαλάμιος λόγος* sind, der rhetorischen Lehre nach, (1) *Προοίμιον* (2) *λόγος περὶ τοῦ γάμου* (3) *ἐγκώμιον τῶν γαμούντων* (4) *ἔκφρασις τῆς νύμφης* (Ἰμέριος Or. I praef. — Menander Spengel. rhetor. Graeci III. — Dion. Hal. *μέθοδος ἐπιθαλαμίων* rec. Usener, Leipzig 1895.)

vincit virgineus decor
longe Cecropias nurus,
et quas Taygeti jugis
exercet juvenum modo
muris quod caret oppidum.
et quas Aonius latex
Alpheosque sacer lavat.

Diese Umstellung hat Seneca jedenfalls nicht aus rhetorischen Gründen vorgenommen, sondern um durch den Wechsel des Enkomions der Braut mit dem des Bräutigams von seinem Vorbilde freier zu werden. Dies unterbricht gewissermaßen den unmittelbaren Zusammenhang, den wir bei Theokrit finden. Aber das hindert uns nicht, die Ähnlichkeit des Stiles zu erkennen. Denn Seneca behält in dieser *ἔκφρασις* die Art der Vergleiche des Theokrit bei. Das *ἅτε . . . ὥδε* des Theokrit wird durch das „cum . . . sic" des Seneca wiedergegeben. Außerdem haben wir ganz bestimmte Entlehnungen aus diesen Versen Theokrits, z. B. Th. v. 25 *„καλὸν διέφανε πρόσωπον"* Sen. 94 „unius facies praenitet.

Dem Vers 99 „Ostro sic niveus puniceo color perfusus rubuit" stehen nahe die Horaz. Stelle C. IV 10, 4

nunc et qui color et puniceae flore prior rosae,

die sich auch, wie bei Seneca, auf einen schönen Mann bezieht, und die Tibull. Stelle III 4, 30

et color in niveo corpore purpureus.

Demnach also ist es eine wirkliche *ματαιοπονία*, in den Chorliedern Senecas rhetorische Schemata zu suchen.

In dem Gleichnisse, in dem die Braut mit dem Vollmonde verglichen wird, v. 96—98

et densi latitant Pleiadum greges
cum Phoebe solidum lumine non suo
orbem circuitis cornibus alligat

hat unser Dichter aller Wahrscheinlichkeit nach das Gedicht der Sappho Frg. 4 bei Diehl

ἄστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σελάνναν
αἶψ' ἀπυκρύπτοισι φάεννον εἶδος,
ὅππότα πλήθοισα μάλιστα λάμπῃ
γᾶν ἐπὶ παῖσαν

zugrunde gelegt, aber er hat, wieder nach seiner Art, für die ausführliche Behandlung römische Vorbilder gebraucht. Hier z. B. wird die Beschreibung des Vollmondes v. 97—98 genau wie in Ovids Metam. VII 179

Tres aberant noctes, ut cornua tota coirent
efficerentque orbem. postquam plenissima fulsit
et solida terras spectavit imagine luna,

ausgeführt. Diese Version muß bei unserem Dichter sehr beliebt gewesen sein (s. Phae. 742 f.). Daß sie aus dieser Ovidischen Stelle stammt, bestätigen einerseits die aufs Haar stimmenden wörtlichen Entlehnungen und zweitens die Identität der Hypothesis; denn auch in den Metamorphosen handelt es sich um die Geschichte Jasons. Der Unterschied zwischen den beiden ist, daß Seneca durch das „alligare circuitis cornibus" das Bild kühner ausgestaltet hat.

Diese bezeichnende Stelle für die Nachahmung Senecas nach Ovid hat leider Cleasby weggelassen. Auch die Schlußverse des Chorliedes tragen ganz offenbar den color Ovidianus, wie ich in meinem Kommentar zu beweisen versuchte.

Alles in allem ist auch in diesem Chorliede zu bemerken, daß Seneca aus den römischen Vorbildern viel mehr den Ovid benutzt hat als den Horaz, wie es die ausführliche Behandlung des Ganzen gezeigt hat.

Zweites Chorlied.

Das zweite Chorlied ist mit einer bei Seneca seltenen Ausschließlichkeit einem Gedanken gewidmet, der Schädlichkeit der Schifffahrt für das Glück der Menschheit.

Da die Argo als das erste Schiff galt, knüpfen die moralphilosophischen Betrachtungen leicht an ihre Kolchisfahrt an. Die Anregung zu dem Liede hat Horaz' berühmte Ode I 3 gegeben, die Seneca auch im einzelnen vielfach benutzt.

Daran zweifelt kein Mensch[1]) mehr. Denn der Gedanke der „impietas“ des Überspringens von gottgesetzten Schranken, der sich an die altgriechische Vorstellung von der Heiligkeit der Naturordnung anknüpfen läßt, ist, soviel wir wissen, erst von Horaz auf die Schifffahrt bezogen worden[2]). Der zweite Teil des Chorliedes (v. 364—379) ist ganz unabhängig von diesem Horazischen Vorbild.

v. 301—363.

v. 301. **audax nimium ...** Allzu kühn war der erste Schiffer. Genau wie in Horaz. C. I 3, 9 ff. „illi robur et aes triplex circa pectus erat, qui“ . . . d. h. keine so scharfe Verurteilung der Vermessenheit wie bei Ovid am. II 11, 1 f. oder bei Prop. I 17, 13 ff., aber doch Mißbilligung des fast unbegreiflichen Wagemuts — qui primus abstrahiert hier wie bei Horaz, aber gleich nachher v. 318 wird er mit Namen genannt: „Ausus Tiphys“.

v. 302. **fragili rate** = gebrechliches Fahrzeug; bei Horaz auch so fragilem ratem C. I 3, 10 — die freta hat Seneca metaphorisch perfida genannt, vgl. Hor. C. III 1, 30 fundus mendax —. Beachte die Lautmalerei des **r**.

v. 303. Es wird das Abschiedsweh des den heimatlichen Boden Verlassenden beschrieben, wie bei Ovids Trist. III 10, 62 „respiciens frustra rura laremque suum“.

v. 304. **anima** für vita, wie im Vers 663 „impendens animam, marito“, denn nach Nonius (Comp. doctr. II (427 M.) p. 10 (Müller) „animus est quo sapimus, anima qua vivimus“; leves aurae sind trügerische Winde. — levis aura zuerst von Seneca in diesem Sinne gebraucht.

v. 305—306. Ich glaube nicht, daß die Verse 305 und 306 als Dittographie zu den Versen 301 und 302 weggelassen werden können, wie es Fr. Leo getan hat, denn gerade diese Wiederholung desselben Gedankens der Verse 301 und 302 aber mit ganz anderen Worten gehört zu der ganz persönlichen Eigenart Senecas (s. o. HF. v. 125 f.).

[1]) s. Otto Keller, „Epileg. zu Horaz“ I p. 19. — Aug. Chr. Mitscherlich 1800 v. 6. — Gronov. v. 301. — Zingerle, „Zu später. lat. Dichtern“ 1873 p. 17. — J. Spika a. a. O. p. 16. — Cleasby a. a. O. p. 52.

[2]) s. R. Heinzes Kommentar zu Horaz I 3, 22.

Und hier müssen sie um so mehr beibehalten werden, weil sie ein ganz bewußt erstrebtes Korrelat der Verse 303 und 304 sind. Es gehört zur stilistischen Eigenart Senecas, bei derselben Sache länger zu verweilen.

v. 307—308. Eine schmale Grenzlinie trennt die Wege des Lebens und des Todes; geschickt ist die unmittelbare Zusammenstellung der Wörter „vitae mortis“. — Das nimium verstärkt noch die sonst schon genügend starke Bedeutung des Schmalen in dem Epitheton „gracilis“, wie sie bei Ovid am deutlichsten zu sehen ist. Trist. V 6, 39 ff. „quam multae gracili terrena sub horreo ferre limite formicae grana reperta solent“. Dies eindrucksvolle Bild ist durchaus Senecaisch.

v. 306. **tenue lignum,** damit ist hier das erste Schiff charakterisiert. fragile lignum hat auch Ovid sein Schiff im Vergleich mit der sacra carina Jasons genannt. ex Pont. I 4, 35 „nos fragili ligno vastum sulcavimus aequor.

v. 309—317. Vor der ersten Seefahrt waren die Menschen nicht bewandert in der Kenntnis der Gestirne und Winde.

v. 310. **Aether** = Himmel, s. o. v. HF. 1054. Das Bild wie bei Manil. Astron. I 445 „caelum depingitur astris“ und nicht zuerst von Sen. angewendet, wie es A. Gaheis a. a. O. p. 33 f. glaubte. Vgl. auch Thy. v. 834 „et vaga picti sidera mundi“.

v. 311—315. Benennung von vier Gestirnen, die Regen und Sturm verursachen. Vorbild Ovids Met. III 593 ff. „addidici regimen dextra moderante carinae flectere et Oleniae sidus pluviale Capellae Taygetenque Hyadasque oculis Arctonque notavi ventorumque domos et portus puppibus aptos“, und für die ausführliche Beschreibung vgl. Ovids Met. I 176 ff. „Te quoque turbatum memorant fugisse, Boote, quamvis tardus eras et de tua plaustra tenebant“ und Met. X 447 „flexerat obliquo temone plaustra Bootes“. Mehr über die Verse 314 und 315 s. HF. v. 131. — Vgl. auch Thy. v. 873 f. „custosque sui tardus plaustri jam non stabilis ruit arctophylax.

v. 311. Vgl. Verg. Aen. I 744 „Arcturum pluviasque Hyadas geminosque Triones“. Nach Eurip. Ἴων v. 1156 sind sie „ναυτίλοις

σαφέστατον σημεῖον. — Hyadas griech. acc. plural. mehr bei Ovids Fast. V 166.

v. 313. **Olenia capra** ist das Sternbild der Ziege *Ἀμάλθεια*, die den Zeus gesäugt hat (*Ἀρατ.* 162f.) und nach einer Stadt in Achaïa *ὦλενος*, Olenia genannt. (Mehr darüber R.E. III 1544.) Sie ist als capra, wie bei Cic. de nat. deor. II 110 „at capra laevum umerum clara obtinet" bezeichnet und nicht als capella.

v. 315. **Attica plaustra,** weil der in das Sternbild des Bootes verwandelte Icarius (Hyg. f. 130) aus Attica stammte, s. o. HF. v. 131. — Die Schreibung der A-Rezension „arctiva", die sonst sehr passend wäre, wird als *ἅπαξ λεγόμενον* bei Seneca abgelehnt (s. Fr. Harder a. a. O. p. 446 ff.); vgl. Prop. II 33, 24; Ag. v. 70.

v. 316. Die Redeweise wie bei Vergils Georg. I 138 „navita tum stellis numeros et nomina fecit, Pleiadas, Hyadas, claramque Lycaonis Arcton.

v. 318—328. Es wird beschrieben, was Tiphys an Navigationsregeln gefunden hat.

v. 318. **ausus** (est) **Tiphys.** Das Anfangswort erinnert an das audax nimium v. 301, wie auch an das „ausi sunt vada salsa cita decurrere puppi" des Catull 64, 6, was ebenfalls für die Helden der ersten Fahrt der Argo gesagt wurde. Das Motiv der Argo als Schiff, das die erste Reise durchs Meer unternommen hat, ist mehrfach von den verschiedenen röm. Dichtern behandelt worden. So Ovid. Met. VI 721 „per mare non notum prima petiere carina", ebenso Manil. Astron. I 412 (Th. Breiter) „Tum nobilis Argo in coelum subducta mari, quod prima cucurrit", oder am. II 11, 1 Catull a. a. O. und fast alle Dichter, die über den Argonautenzug geschrieben haben; s. Schol. zu Apoll. Rhod. I 4 *„ταύτην δέ φασι πρώτην ναῦν γεγενῆσθαι.* — Tiphys ist der Steuermann der Argo aus Böotien (Med. v. 622), der nach Apoll. Rhod. Arg. I 106 *„ἐσθλὸς μὲν ὀρινόμενον προδαῆναι κῦμ' ἁλὸς εὖρείης, ἐσθλὸς δ' ἀνέμοιο θυέλλας καὶ πλόον ἠελίῳ τε καὶ ἀστέρι τεκμήρασθαι"* war.

v. 319. **leges** sind die Navigationsvorschriften. Gleich nachher v. 320—328 werden diese leges ausführlich behandelt, und zwar *α*) für günstigen Wind, *β*) für Gegenwind, *γ*) für kräftigen Wind, *δ*) für

schwachen Wind; das erste Paar geht die Windrichtung, das zweite die Windstärke an.

v. 322. **notos** statt ventos *κατὰ συνεκδοχήν* gesetzt (s. Gaheis a. a. O. p. 54).

v. 323. **antemnae,** ein Lehnwort = *ἀν(α) τεταμένα* (s. Otto Keller, Epileg. zu Hor. p. 59).

v. 324. Das geschieht „quotiens ventus increbruit majorque est quam expedit, antemna summittitur (Sen. Epist. 77, 3).

v. 325. in **summo loco,** das ist in der Höhe des Hauptmastes.

v. 326. **avidus,** weil er zu schnell das Ziel erreichen will.

v. 327. **rubicunda sipara.** Das ist das kleine Toppsegel an der Spitze des Hauptmastes, wie Sen. selbst sagt Epist. 77, 1 „solis enim licet siparum intendere, quod in alto omnes habent naves". „nulla enim res aeque adjuvat cursum quam summa pars veli illinc maxime navis urgetur." Hier hat Seneca wieder den Plur. statt Sing. angewendet. Dazu vgl. HO. 699 . . . tremunt vom Windhauch. Der Satz mit „et . . ." bezieht sich auf die Schnelligkeit des Schiffes.

Die Verse 329—334 möchte ich an ihrem überlieferten Platze behalten und nicht zwischen die Verse 308 und 309 einsetzen, wie es Richter und danach Fr. Leo getan haben, denn das, was Seneca in der betreffenden Stelle v. 328—339 hauptsächlich zum Ausdruck bringen wollte, ist ein Vergleich zwischen der vergangenen Zeit der Vorfahren, in der das Meer noch unbefahren war, und der Zeit nach der ersten Seefahrt. Das ist der Hauptteil des ganzen Chorliedes und gehört meiner Ansicht nach in die Mitte.

v. 329—334. Er preist die längst vergangenen Zeiten, wo der Mensch reich in seiner Genügsamkeit war.

v. 329. **candida,** metaphorisch, in der Bedeutung „glücklich" zuerst von Catull gebraucht 8, 3 „fulsere quondam candidi tibi soles", aber für die saecula zuerst von Seneca. Die Wortstellung des Verses nach dem Schema a b A B. — patres = Vorfahren.

v. 330. **procul fraude remota** (saecula), denn die Fraus hat schlimme Folgen, wie Horaz sagt C. I 3, 28 „fraude mala".

v. 331—334. Als Vertreter der glücklichen Menschen der alten Zeiten im Gegensatz zu den Seefahrern der Neuzeit setzt Seneca

hier den Typus der „vita rustica“, den er aus Horaz' C. I 1, 11—14 übernommen hat. „gaudentem patrios findere sarculo agros Attalicis condicionibus . . .“ Auch im ersten Chorliede des HF. v. 159 ff. und 196 ff. hält er diesen Menschenschlag für den glücklichsten.

v. 331. Der Mensch soll sich lediglich am Anblick des Meeres erfreuen. — litora tangens = Küstenbewohner.

v. 332. Das „senex werden“ rechnet Seneca auch hier mit zum Glück des menschlichen Lebens, vgl. HF. 198 „venit ad pigros cana senectus“. Das fand Seneca bei Horaz nicht vor.

v. 333. **parvo dives:** Diese philosophische Erwägung ist bei Seneca und Horaz sehr beliebt.

v. 334. **Natale solum,** dessen Anziehungskraft Ovid sehr schön ausgemalt hat. Ep. ex Pont. I 3, 35 „nescio qua natale solum dulcedine cunctos ducit et inmemores non sinit esse tui“.

v. 335—339. Die thessalische Fichte hat die Übel der Menschheit vermehrt, indem sie die furchtbare Seefahrt ermöglichte und dadurch half die heilige Ordnung der Natur zu zerstören.

v. 335. Dem Dichter schwebte Horaz C. I 3, 21—24 vor „nequiquam deus abscidit prudens Oceano dissociabili terras, si tamen impiae non tangenda rates transiliunt vada“. Denn der Gedanke, daß es impietas ist, die heiligen Schranken der Natur zu durchbrechen, ist wohl erst von Horaz auf die Schiffahrt übertragen worden (s. Heinzes Komm. zu Horaz I 3, 22). Das bene ist das Horazische prudens = sorgsam. — dissaepti mundi sind die Länder, die durch das Meer nicht bloß voneinander abgegrenzt, sondern vollständig geschieden und voneinander abgeschnitten werden (dis-saepti) genau wie bei Ovid. Met. I 69 „vix ita limitibus dissaepserat omnia certis“. Diese certi limites = festen Schranken hat die „improba Argo“ v. 340 überschritten. — foedera die Naturordnung, die die Argo verwirrt hat, vgl. N. Q. V 18, 11. — Das Wort schon bei Lucrez in dieser Bedeutung I 586, „foedera naturai“ und genau wie hier Colum. I praef. 8 „rupto naturae foedere primo navigio“.

v. 336. **Thessala pinus** ist die Argo, wie bei Ovid. Heroid. XVIII 158, weil sie aus den Fichten des thessalischen Berges Pelion gebaut wurde, s. Eur. *Μήδεια* v. 3 „*μηδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε τμηθεῖσα πεύκη*“ oder Ovid. am. II 11, 2 „Peliaco pinus vertice caesa“, Catull 64, 1, vgl. auch Ag. 120.

v. 337. Wie bei Ovids Heroid. XVIII 23 „dare verbera ponto“ verber sing. = Peitsche, verbera = Schläge.

v. 338. **partemque metus fieri nostri,** wie bei Ovid. ex Pont. IV 10, 24 „qui quota terroris pars solet esse mei“.

v. 339. **mare sepositum,** weil unberührt.

v. 340—345. Die erste schwere Bestrafung des ruchlosen Schiffes erfolgte bei der Durchfahrt zwischen den Symplegaden (*Συμπληγάδες πέτραι*).

v. 340. **illa improba** d. h. Argo. Absichtlich nennt er sie nicht, um mit dem „illa“ die Größe der Mißachtung auszudrücken.

v. 341. Durch die longos timores wird die fortwährende Furcht der Besatzung vor Gefahren hervorgehoben.

v. 342. **Duo montes** sind die *Συμπληγάδες πέτραι,* die nach Apollodor I 124 (Wagn.) *ἦσαν ὑπερμεγέθεις (πέτραι) συγκρουόμεναι δὲ ἀλλήλαις ὑπὸ τῆς τῶν πνευμάτων βίας τὸν διὰ θαλάσσης πόρον ἀπέκλειον*, und deswegen heißen sie claustra profundi bei Seneca, vgl. HF. v. 1210, Med. 456, 610.

v. 343. Wie bei Apoll. von Rhodos Arg. II 564 ff. „*ταί δ' ἄμυδις πάλιν ἀντίαι ἀλλήλῃσιν ἄμφω ὁμοῦ ξυνιοῦσαι ἐπέκτυπον*“, vgl. auch Plin. NH. II 83.

v. 344. vgl. Apoll. von Rhod. II 567 „*πάντῃ δὲ περὶ μέγας ἔβρεμεν αἰθήρ*“, vgl. Oed. 473 „fretum coelumque miscet“.

v. 345. Die Lesart der A-Klasse astra (astris *ξ*) ist metrisch unmöglich, aber dem Sinne nach viel besser als Madwigs von Leo angenommene Konjektur arces, denn wir finden die Erwähnung von Astra und nubes zur Bezeichnung des Himmels bei Seneca öfters, vgl. HF. 459, HO. 817, vielleicht ist astraque zu schreiben. — Beachtenswert ist hier wieder das *ἀσύνδετον*, s. o. v. 145 HF. — mare ist Subjekt zu spargeret, vgl. HF. 1213—1214 — mare deprensum ist das von den sich schließenden Felsen aufgepeitschte Wasser des Meeres, das hoch auf bis an den Himmel spritzt. Eine von den anschaulichsten Beschreibungen Senecas, die er in HF. 1213 f. wiederholt hat.

v. 346. **palluit audax.** Ein Versanfang nach dem Horazischen Strophenschluß der Ode III 27, 28. Diese Zusammenstellung von Wörtern, die dem Sinne nach sich antithetisch verhalten, spottet gewissermaßen der Kühnheit des Tiphys, die in bleiche Furcht umgeschlagen ist.

v. 347. Die **habenae** metaphorisch für gubernaculum gesetzt (s. Gaheis p. 14 f.).

v. 348 und 349. Die Leier des Orpheus verstummt und auch die Stimme der Argo schweigt. Das macht den ungeheueren Eindruck, den der Sturm bei den *Συμπληγάδες* auf die Argonauten gemacht hat, deutlich.

v. 349. **ipsaque** mit größerem Nachdruck, weil sie *ἄψυχος* ist. Die Argo hat, der Sage nach, die Gabe der Sprache, so z. B. sagt Apoll. I 110 (Wagn.) *κατὰ δὲ τὴν πρῷραν ἐνήρμοσεν Ἀθηνᾶ φωνῆεν φηγοῦ τῆς Δωδωνίδος ξύλον.*

v. 350. **quid** „wie denn? hat die Argo bei Sizilien etwa weniger gelitten?“ ist hier zu verstehen, ähnlich in Vers 355. Dadurch will der Dichter die Gefahren bei Sizilien denen der *Συμπληγάδες* gleichsetzen und gleichfalls die dadurch erregte Furcht.

v. 355. Das Einsetzen des *μονόκωλον* v. 353—354 zwischen den zwei quid entspricht durchaus dem Einrahmungsstil des Dichters. Virgo Siculi Pelori ist die Scylla. Über deren Verwandlung in ein scheußliches Ungetüm finden wir das Ausführlichste bei Ovid. Met. XIV 1 ff. In der Beschreibung der Scylla stimmen mehrere Dichter überein, aber Sen. scheint für unsere Stelle zwei Stellen des Ovid vor Augen gehabt zu haben: Met. XIV 59 ff. „Scylla venit mediaque tenus descenderat alvo, cum sua foedari latrantibus inguina monstris adspicit“ und Met. XIII 732. „illa (Scylla) feris atram canibus succingitur alvum virginis ora gerens . . .“, vgl. auch Ciris 59, Tibull III 4, 89, Lucrez V 892 Ovid. am. III 12, 22 f. — rabidos ein bei Ovid sehr häufiges Beiwort. — Beachte die Alliteration des **t** in den Versen 353 und 354. — Pelori . . . Homer nennt sie Odys. XII 87 *αὐτὴ δ' αὖτε πέλωρ κακόν,* vgl. auch Ovid. Met. XV 706 „evincitque fretum Siculique angusta Pelori“.

v. 354. **totiens uno latrante malo.** Das malum in der Bedeutung des monstrum, wie bei Hom. Od. XII 87 „*πέλωρ κακόν.* uno, obwohl es ein Wesen war, bellte es mit einer Anzahl von Stimmen, die der Anzahl der Hunde am Unterleibe entsprach (s. Roschers Mythol. lex. sp. 1024 (Scylla).

v. 355. Jetzt kommt das Ausonische Meer als Ort des Leidens für den Argonautenzug, wie bei Apoll. Rhod. Arg. IV 846 „*αἶψα δ' ἴαλλε μετ' Αὐσονίην ἅλα πάσας*“. Da waren die dirae pestes d. h. die *Σειρῆνες* — Cum Ausonium mit Elision, wie auch bei Thy. v. 802 und Ag. 98 (s. Schmidt p. 28). Als Vorbild für die Verse 355—360 hat das Ovidianische Distichon Ars am. III 311 und 312 gewirkt „Monstra maris Sirenes erant, quae voce canora quamlibet admissas detinuere rates“.

v. 357. Seneca hat hier die Verse 357 und 358 eingeschoben, um das Ganze der bekannten Sage anzupassen. Dadurch aber wurde der Satzbau schwerfällig. — Pieriā citharā die er von seiner Mutter Calliope, einer der pierischen Musen, bekommen hatte. Orpheus hat nicht nur die Sirenen zum Verstummen gebracht, sondern er zwang sie sogar fast dem Schiffe zu folgen.

v. 360—363. Was war der Lohn einer solchen Reise? erstens das goldene Vließ und zweitens die Medea, durch die hier der strafende Wille der Götter zur Ausführung gelangen wird.

v. 360. **hujus cursus** = dieser Reise.

v. 362. Die Alliteration des **m** hier gehört zu den kunstvollsten Allit. Senecas — vgl. Eur. F.T.G. 808 (Nauck) „*γυνή τε πάντων ἀγριώτατον κακόν*“. — Das Wort merces sehr bezeichnend für den beginnenden Geschäftsverkehr — mari schlimmer als die Gefahren des Meeres, denen die Argonauten ausgesetzt waren, ist Medea. Also nicht, wie Farnabius meint, eine Anspielung auf die drei großen Übel des Volksglaubens: Feuer, Wasser, Weib.

v. 363. Ähnlich wie in Ovids Met. VI 721 „per mare non notum primā petiere carinā“.

Prüfen wir nun die Art und Weise der Anlehnung an Horaz. Zuerst sieht man, daß sowohl bei Horaz I 3, 9 ff. als auch bei

Seneca v. 301 ff. von Anfang an derselbe Ton und dieselbe Stimmung der Betrachtung herrschen, d. h. keine direkte Verwünschung des Erfinders, wie es bei Ovid am. II 11, 1 und Prop. I 17, 13 ff. der Fall ist, sondern Bewunderung der Kühnheit des ersten Schiffers, in die freilich das nimium einen leisen Tadel mischt. So haben wir z. B. folgende Parallelen:

Sen. 301—302.	Hor. C. I 3, 9—12.
Audax nimium, qui freta primus	illi robur et aes triplex
rate tam fragili perfida rupit	circa pectus erat, qui fragilem truci
	commisit pelago ratem primus

woraus gleich klar wird, daß Seneca den Horaz wörtlich benutzt hat, aber wieder nach seiner eigenen Art, nämlich statt des gewaltigen Bildes der zwei ersten Horazischen Verse hat er einfach das audax nimium gesetzt, was durchaus den Horazischen Sinn wiedergibt und an den Anfang der Verse 25 und 27 derselben Horazischen Ode erinnert. Der Relativsatz aber stimmt mit dem Horazischen genau überein. Die weitere Ausführung mit dem reizvollen Motive des Abschiedswehs v. 303.

terrasque suas post terga videns

erinnert an eine Ovid-Stelle Trist. III 10, 61

pars agitur vinctis post tergum capta lacertis
respiciens frustra rura laremque suum

wo ebenso das Heimweh beschrieben wird.

Diese Art der Nachahmung, nach der Seneca, um sein Motiv zu variieren, auf Verse noch anderer lateinischer Dichter zurückgreift, auf denen er nachher ganz Eigenes aufbaut, haben wir schon im 4. Chorliede des HF. v. 1057 gesehen.

Andere schlagende Parallelen zu der Ode I 3 haben wir in den Versen 335 und 336

bene dissaepti foedera mundi
traxit in unum Thessala pinus,

die sicher, wie es schon Farnabius bemerkt hat, vor der 6. Horaz. Strophe v. 21—24

nequiquam deus abscidit
prudens Oceano dissociabili
terras, si tamen inpiae
non tangenda rates transiliunt vada

angeregt wurden. Der Sinn ist Horazisch, aber der Ausdruck Ovidisch (s. meinen Komm.).

Seneca wollte gerade in diesen Versen, die man m. E. nicht mit Richter umstellen darf, als Philosoph, als welcher er gewöhnlich in der Mitte seiner Chorlieder spricht, einen Vergleich zwischen dem ruhigen Glück der Vergangenheit und der Zeit nach der ersten Seefahrt ziehen. Das steckt auch schon in der Horazischen Strophe darin, wenn der Dichter sagt „nequiquam deus abscidit prudens". Diesen Vergleich finden wir klar ausgeprägt in seinen N. Q. V 18, 11 ff. „magna pars erat pacis humanae maria praecludi non tamen, ut paulo ante dicebam, queri possumus de auctore nostri deo, si beneficia ejus corrupimus et, ut essent contraria, effecimus.

Diese pax humana vor der ersten Seefahrt rühmt er in den Versen 329—334. Und das Ideal dieser pax ist für Seneca die zufriedene Ruhe des Armen. Diesen Lebenstypus hat er wieder von der I. Ode des I. Buches des Horaz übernommen, wie es die wörtlichen Anlehnungen an Horaz zeigen.

Sen. 331—334	Hor. I 1, 11
sua quisque piger litora tangens	gaudentem patrios findere sarculo
patrioque senex factus in arvo,	agros Attalicis condicionibus
parvo dives, nisi quas tulerat	numquam demoveas, ut trabe Cypria
natale solum, non norat opes	Myrtoum pavidus nauta secet mare.

Andere bestimmte Anlehnungen Senecas an diese Horazische Ode können wir nicht finden. Es ist uns aber möglich, stellenweise Einwirkungen dieser Horazischen Ode zu spüren, und zwar beschränkt sich diese Wirkung darauf, dem Dichter eine Hilfe für die Skizzierung seines Planes zu geben. So z. B. empfinden wir, daß die Horazischen Verse 12—16 die Senecaischen v. 309—329 veranlaßt

haben, dann die v. 17—20 die Verse 340—363 und die v. 21—24, die das philosophische Gewicht tragen, die mittleren Verse 329—339. Aus dieser Zusammenstellung sieht man ganz deutlich, daß sich Seneca absichtlich bemüht hat, seine philosophischen Erwägungen in der Mitte des Chorliedes zu vereinigen.

Aber auch die äußere Form des ersten Teiles erinnert an diese Ode I 3 des Horaz. Die wiederholten quid, quis quid (v. 350, 353, 355) z. B. sind durchaus vergleichbar mit den quem, qui, qui der 5. Strophe v. 17—20. Auch da haben wir die pathetischen Fragezeichen, auch dort wird Seesturm geschildert, wie bei Seneca.

Nach Horazischer Art sind auch die Verse 373—374

Indus gelidum potat Araxen,
Albin Persae Rhenumque bibunt

des zweiten Teiles entworfen.

Bei Horaz. C. IV 15, 21

non qui profundum Danuvium
bibunt

ist es eine charakteristische Version zur Bezeichnung des Einwohners eines Landes.

So hat Seneca mit dieser 3. Horazischen Ode des I. Buches gearbeitet.

Dazu kommen aber noch Stellen in diesem Chorliede, die sicher aus Ovid stammen, und es ist sehr merkwürdig, daß sie weder von W. Braun (Rh.M. XXXII p. 68 ff., 1877) noch von dem Engländer Harold Loomis Cleasby (a. a. O. p. 52 ff.), die darüber ausführlich gehandelt haben, genügend untersucht wurden.

Die drei Verse 313—315

non Oleniae lumina caprae
nec quae sequitur flectitque senex
Attica tardus plaustra Bootes

stammen wahrscheinlich aus Ovid und nicht aus Horaz, wie es J. Spika p. 16 vergebens zu beweisen sucht. Ovid Met. III 592—596

Mox ego, ne scopulis haererem semper in isdem,
addidici regimen dextra moderante carinae
flectere et Oleniae sidus pluviale Capellae
Taygetenque Hyadasque oculis Arctonque notavi
ventorumque domos et portus puppibus aptos.

Auch in dieser Stelle Senecas haben wir, abgesehen von der Taygete, genau dieselben Gestirne mit einer poetischen Umschreibung der Arktos, die wieder ganz Ovidische Art verrät, vgl. Ovids Met. II 176*

te quoque turbatum memorant fugisse, Boote,
Quamvis tardus eras et te tua plaustra tenebant

und X 447

flexerat obliquo temone plaustra Bootes.

Vor allem aber zwingt uns die Ähnlichkeit der Situation anzunehmen, daß Seneca wirklich diese Stelle Ovids vor Augen hatte. Von beiden Dichtern wird der erste, der die See befährt, angeführt, der die ersten Orientierungsversuche mit Hilfe der Sterne macht. Auch die Winde werden dabei erwähnt, und zwar in derselben Reihenfolge, in der sie Seneca nennt.

Nach den Versen 346—349, die sicher von den Horazischen Versen C. I 3, 17 f.

quem mortis timuit gradum

angeregt wurden, kommt die Beschreibung der Scylla Sen. v. 350 bis 354

quid cum Siculi virgo Pelori,
rabidos utero succincta canes,
omnes pariter solvit hiatus?
quis non totos horruit artus
totiens uno latrante malo?

die, wie ich glauben möchte, aus den Ovidischen Met. XIII 731—733

vorat haec raptas revomitque carinas,
illa feris atram canibus succingitur alvum
Virginis ora gerens

und Met. XIV 59—61

Scylla venit mediaque tenus descenderat alvo,
cum sua foedari latrantibus inguina monstris
adspicit

stammt, obwohl sehr viele Werke römischer Dichter davon handeln: Tibull III 4, 89; Ciris 59; Buc. VI 74. Für die Bezeichnung der canes als rabidos möchte ich eine andere Ovidische Stelle anführen aus den Amores, wo ebenfalls die Scylla beschrieben wird. Ovid. amor. III 12, 22

pube premit (Scylla) rabidos inguinibusque canes.

Die „natantia monstra" der Horazischen Verse C. I 3, 18 haben unserem Dichter wohl den Anstoß gegeben, eine Beschreibung von ihnen bei Ovid zu suchen, und da ist es das Ovidische Distichon in der Ars amandi III 311—312

Monstra maris Sirenes erant, quae voce canora
quamlibet admissas detinuere rates

was Seneca sicher im Kopfe hatte, als er die Verse 355—360

quid cum Ausonium dirae pestes
voce canora mare mulcerent
cum Pieria resonans cithara
Thracius Orpheus solitam cantu
retinere rates paene coegit
Sirena sequi?

schrieb. Eine von den ganz unbestreitbaren Nachahmungen des Ovid[1]) Seneca aber hat hier einen mißlungenen Versuch gemacht, das Orpheusmotiv einzuschalten, und dadurch ist das Verständnis der Stelle außerordentlich erschwert. Bezüglich der Technik Senecas ist diese Stelle besonders interessant. Der Dichter vermied hier, wie mir scheint, geflissentlich das Wort monstra und hat es durch das dirae pestes ersetzt, damit er nicht so stark an den Horazischen Vers C. I 3, 18 gemahnt.

[1]) Bei J. Spika liegt hier ein schwerer Irrtum vor und bei W. Braun, Rh. M. XXXII, 1877 und H. L. Cleasby, Harv. Stud. in class. philol. vol. XVIII 1907 fehlt die Stelle gänzlich!

Auch in den Versen 360—363, besonders, was die mythologischen Elemente anlangt, kann Seneca Rücksicht auf Ovid Met. VII 155—158 genommen haben[1]), aber es ist nicht recht nachweisbar. Im allgemeinen trägt die Sprache wieder den color Ovidianus.

v. 364—379.

v. 364—374. Wie hat sich die Welt seit der ersten Seefahrt verändert? und v. 375—379, wie wird sie sich weiterentwickeln?

v. 365. Unter leges versteht er die verschiedenen Bestimmungen der Seefahrenden betreffs der Winde des Meeres, wie im Vers 319. — Palladia manu *κατὰ συνεκδοχὴν* statt Athene, denn der Überlieferung nach wurde die Argo von der Göttin Athene gebaut, s. z. B. Apoll. Rhod. I 19 „*Ἀργὸν Ἀθηναίης καμέειν ὑποθημοσύνῃσι*", oder weiter v. 111 „*αὐτὴ γὰρ (Ἀθηναίη) καὶ νῆα θοὴν κάμε*". v. 226. *Ἀργός τε θεᾶς ὑποεργὸς Ἀθήνης.*

v. 366. **reges,** die Fürsten, die am Zuge teilnahmen.

v. 368. Als Gegensatz zu dem oben Gesagten gedacht v. 365—367. Die „quaelibet cumba" betont die spätere Erleichterung der Seefahrt.

v. 369. **motus** (est) perf. — terminus sind die Grenzen der bis jetzt bekannten Welt. — muros posuere nach der alten Art der Städtegründung, nach der man zuerst die Mauer baute, um die Größe der Stadt festzusetzen.

v. 370. **terra nova** ist das durch die Seefahrt neuentdeckte Land, vgl. Hor. C. I 7, 29 tellure nova.

v. 371—374. Eine Anspielung auf den Seeverkehr zwischen den verschiedenen Ländern. Hier vergißt der Dichter durchaus, daß der Chor spricht, und erzählt Dinge, die ganz anachronistisch für die Hypothesis des Dramas klingen und die nur aus der Geschichte der Zeit Senecas verstanden werden können. Diese Freiheit nimmt sich Seneca oft und konnte sich dabei auf das Vorbild des Euripides berufen.

v. 373. **Araxes** Fluß in Armenien, s. Serv. zu Aen. VIII, 728. Diese Art der Bestimmung der Bewohner eines Landes ist Horazisch.

[1]) s. W. Braun, Rh. M. XXXII, 1877 p. 74 und H. L. Cleasby, Harv. Stud. in class. philol. vol. XVIII 1907 p. 53.

So z. B. bei Horaz. C. IV 15, 21 „non qui profundum Danuvium bibunt“. Den Vers 373 wiederholt Seneca fast wörtlich Phaedra v. 57f. „quae gelidum potat Araxen“, vgl. auch Oed. v. 427. Der Ausdruck soll nur eben die damalige Situation der Völker andeuten.

v. 374. **Albis** ist die heutige Elbe und Rhenus der Rhein. Nennung der beiden nebeneinander auch bei Lucan. de bello civ. II 52.

v. 375—379. Dies sind die berühmten Verse, die unsern Dichter zu einem „Seneca fatidicus“ gemacht haben. So war in einem Exemplar des Seneca Tragicus am Rande folgendes zu lesen: „Haec prophetia expleta est per patrem meum Christoforum Colon. almirantem anno 1492“, gemeint ist die Entdeckung Amerikas (darüber s. Mnemosyne 1918 p. 134, „Seneca fatidicus“).

v. 375. Dem Sinne nach dem Verg. Vers Aen. I 283 „veniet lustris labentibus aetas, cum ...“ durchaus entsprechend, aber der Ausdrucksweise nach mehr Ovidisch; vgl. Met. VI 29 „seris venit usus ab annis“.

v. 376. Der Ausdruck ist hier sinnbildlich, und er wird durchaus ohne weiteres verständlich, wenn man den Vers Senecas Oed. 505 „Oceanus clausum dum fluctibus ambiet orbem“ vor Augen hat. So sind die vincula rerum nichts anderes als die unmögliche bzw. verbotene Seefahrt, metaphorisch gedacht. Durch das Aufkommen der Schiffahrt wird Oceanus noch gezwungen werden nachzugeben, und seine Gemahlin Tethys, die immer bei Seneca metonymisch für das nördliche Meer steht, wird neue Welten aufdecken. Durch diese Nennung der Tethys verlegt Seneca den Schwerpunkt der weiteren Schiffahrt in den Norden, den Ereignissen seiner Zeit entsprechend (z. B. die Eroberung Britaniens durch Kaiser Claudius).

Diese Worte Senecas sind nicht der Gedanke eines gewöhnlichen Poeten, sondern sie entsprechen dem Ideenkreise eines Philosophen (s. L. von Ranke, „Geschichte ...“ Bd. 51 p. 54ff.); vgl. Q. N. III 29, 1 „Quidam existimant terram quoque concuti et dirupto solo nova fluminum capita detegere, quae amplius ut e pleno profundant“ dem Ausdruck nach.

v. 378. **novos orbes** plur. statt sing. — Oceanus und Tethys oft bei Ovid zusammen erwähnt, z. B. Met. II 509ff. oder IX 499.

v. 379. **ultima Thule** ist die Insel Island. So bei Verg. Georg. I 30 „tibi (Neptuno) serviat ultima Thule“.

Dies Stück 364—379, in dem uns Seneca aus der sagenhaften Zeit seiner Helden und seines Dramas unmittelbar in die römische Gegenwart seiner eigenen Zeit versetzt, halte ich für von jeglichem Vorbilde unabhängig.

An die Imitatio Vergiliana, die Curtis C. Bushnell in den Versen 375—379[1]) und Verg. Aen. I 261—296 in seinem Aufsatz nachzuweisen versucht, glaube ich nicht, weil er nicht überzeugend in seiner Beweisführung ist. Nur der Vers 375

venient annis saecula seris

zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit dem Vergilischen Vers Aen. I 283

veniet lustris labentibus aetas

aber solche Anklänge an Vergil sieht man in diesem Chorliede öfters (s. meinen Komm. v. 311 und 379).

Bevor ich die Besprechung dieses Chorliedes abschließe, möchte ich das Urteil Otto Kellers, das in seinen Epilegomena zu Horaz I p. 19 steht, anführen und ein paar kurze Bemerkungen daran knüpfen. Er schreibt: „Das ganze Chorlied bei Seneca wimmelt überhaupt so von Horazischen Reminiszenzen, daß es fast als ein Vorläufer der Centonenfabrikation betrachtet werden kann.“ Daß nun damit viel zu viel gesagt wurde, ergibt sich, wenn man, wie wir getan haben, das Lied von allen Seiten betreffs der Nachahmung prüft. Seneca hat wie in den anderen so auch in diesem Chorliede Ovid stark berücksichtigt, und wörtliche Horazische Entlehnungen, die dem Ganzen den Charakter der Centonenfabrikation geben könnten, haben wir sogar verhältnismäßig wenig.

---

[1]) s. Curtis C. Bushnell, „A note on Seneca, Medea 378—382“ Transactions and Proceedings of the American Philologicae Association 1902 vol. XXXIII p. VII.

Drittes Chorlied.

In den Versen 560—578 entschließt sich Medea, ihre Rache durchzuführen und gibt ihrer Amme Befehle für die Vorbereitung des bösen Zaubers. Weil Jason ja bekanntlich den Haß der Medea verschuldet hat, denkt der Leser zunächst hauptsächlich nur an dessen Schicksal. Betrogen von ihrem Gatten, wendet sich Medea in rasender Wut und Rachsucht gegen diesen, und es besteht die Möglichkeit, daß sie ihren schwarzen Plan ausführen kann; denn — diesen Gedanken hat der philosophische Dichter bereits im zweiten Chorlied ausgeführt — Jason hat sich schwer gegen den Willen der Götter vergangen, als er die erste Befahrung des Meeres unternahm, und hat so den göttlichen Zorn auf sich gezogen, als dessen Werkzeug Medea angesehen werden kann.

Das dritte Chorlied (579—669) schließt unmittelbar an die Ideen des zweiten an. Ähnlichen gedanklichen Zusammenhang sahen wir im II. und III. Chorlied des Hercules furens. Die Gefahren, in denen Jason schwebt, macht der Dichter deutlich dadurch, daß er vom Schicksal des Phaethon berichtet, der für seinen verwegenen Ungehorsam vom Zeus gestraft wurde, und weiter durch die Erzählung des traurigen Loses der übrigen Argonauten. In ähnlicher Weise deutete er im II. Chorus des HF. die glückliche Rückkehr des Helden aus dem Hades durch die Anführung der Orpheussage an. Im vorliegenden Chorlied enthält, wie ich bestimmt glaube, der v. 657 „exul errabit Thetidis maritus“ eine Anspielung auf das Schicksal Jasons; denn wer diesen Vers hört oder liest, erinnert sich sofort an den Fluch, den Medea im v. 20 ihres Prologs gegen Jason ausgesprochen hat „per urbes erret ignotas egens, exul, pavens, invisus, incerti laris“.

Trotz alledem bleibt noch eine Hoffnung für den Helden, da er die fluchwürdige Fahrt nicht aus eigenem Antrieb, sondern auf Geheiß des Königs Pelias unternommen hat. Diese Version der Sage hat Seneca hier sehr geschickt angewendet, um die Bitte des Chors, der trotz allem um Gnade für den Helden fleht, innerlich zu rechtfertigen.

Diese Ausführung, die einerseits das Unheil, das dem Helden mit größter Wahrscheinlichkeit droht, und andererseits die Möglichkeit

des Verschontbleibens auf das lebendigste schildert, macht dies Chorlied zu einem der schönsten Chorgesänge Senecas. Mit Recht also sagt Nicolaus Heinsius, daß es „chorus elegantissimus est“.

Vom metrischen Standpunkt aus betrachtet, besteht das ganze Lied aus 14 sapphischen Strophen, von denen die 7 ersten nach der lesbischen und Horazischen Art gedichtet sind, d. h. aus 3 elfsilbigen Versen mit einem Adoneus und die anderen aus 8 elfsilbigen mit dem entsprechenden Adoneus. Eine Neuerung, die weitgehend von der Horazischen Technik abweicht (s. Fr. Leo, Rh.M. LII p. 515).

Was das Problem der hier in Frage kommenden Vorbilder betrifft, so scheint mir — was ich weiterhin zu beweisen suchen werde —, daß der Dichter in diesem Chor bedeutend selbständiger gearbeitet hat als in den anderen Chorliedern, die wir bis jetzt betrachtet haben. Es bleibt natürlich immer die Frage offen, ob nicht etwa solches in der verlorenen Medea des Ovid gestanden habe. Aber wir werden uns in den weiteren Ausführungen überzeugen, daß er selbst, wenn in der verlorengegangenen Medea des Ovid Ähnliches gestanden haben sollte, nur wenig davon für die Ausgestaltung des Ganzen verwendet haben kann.

Auch dieses Chorlied zerfällt sowohl metrisch wie auch inhaltlich in zwei Teile, a) v. 579—606 und b) 607—669. Eine solche Zweiteilung haben wir vor allem im ersten Chorlied des HF. und im zweiten Chorlied der „Medea“ gefunden.

v. 579—606.

v. 579. **flammae . . . venti . . . teli.** Der Zorn des um die Liebe betrogenen Weibes wird mit der Gewalt der Flamme, des Windes und des Wurfgeschosses verglichen. Derselbe Gedanke findet sich ohne Bild auch bei Eurip. Med. v. 262—266 „*γυνὴ γὰρ τἄλλα μὲν φόβου πλέα κακή τ' εἰς ἀλκὴν καὶ σίδηρον εἰσορᾶν, ὅταν δ' εἰς εὐνὴν ἠδικημένη κυρῇ, οὐκ ἔστιν ἄλλη φρὴν μιαφονωτέρα*“. Der Versanfang auch Thy. 549 „nulla vis major . . .“. Seneca entfernt sich hier von seinem Vorbilde Ovid A. am. II 373 ff. (s. unten S. 130) und gibt uns ein in seiner Knappheit überaus packendes Bild, in dem er sowohl die Gegenstände als auch die Pointe des Vergleiches

geändert hat. Bei Ovid spielt die Wildheit der Frau die größte Rolle im Gleichnis, bei Seneca die elementare Kraft ihres Zornes. Eine Nuanzierung, die den Absichten unseres Dichters besser dient.

v. 580. Absichtlich hat der Dichter wieder die gleichlautenden Worte „tanta . . . quanta“ am Anfang der Verse untereinandergesetzt; vgl. HF. 841 ff. und 848 ff.

v. 581. **viduata taedis.** Von Seneca nach dem viduae taedis des Ovid (Fast. V 587) gebildet, um die jung verheiratete Medea zu bezeichnen.

v. 582. **ardet** von Liebe und **odit** infolge des Ehebruchs. Ein furchtbares Zusammentreffen der Leidenschaften: Liebesglut und Haß. Beachte die Alliteration des **t** im Adonius v. 582 und die Gleichklänge von ard**et et**.

v. 583—590. Die Wut der Frau übertrifft selbst die Gewalt des Stromes. Den gewaltigen Strom hatte Seneca in der ersten Strophe nicht zum Vergleich herangezogen. Dieses Motiv behandelt er ausführlich in den folgenden zwei Strophen v. 583—590. Dies Verweilen bei demselben Thema ist bezeichnend für seinen Stil. Im Vers 583 hat er nicht den gewaltigen Wind Auster zum Vergleich benutzt, wie man wohl anfangs glauben könnte, sondern die „hibernos imbres“, die der betreffende Wind heranbringt.

v. 583. **non ubi,** ähnlicher Anfang im Vers 587, vgl. Ag. 481. Das ubi hier mit vergleichender zeitlicher Bedeutung, wie bei Verg. Aen. IV 143 „qualis ubi hibernam Lyciam Xanthique fluenta deserit, ac . . .“.

v. 584. **Auster** ist der griechische Notos; s. Gellius n. att. II 22, 14. Hier ist offenbar der winterliche regenbringende Notos gemeint und nicht der Notos des Horaz C. I 7, 15 ff., der keinen dauernden Regen bringt. Seneca hat vielleicht an den imbrifer Auster des Ovid gedacht, Met. XIII 725 „. . . ad imbriferos Austros“.

v. 585. **Hister** = Donau; Tertull. advers. Marcionem I 1 „Histro fallacior“. Weil er reißend und wasserreich ist, ist er auch sehr gefährlich. Dem Dichter schwebt hier das Bild der Überschwemmung vor, die auch die Brücken fortreißt. Beachte die Gleichklänge am Anfang der v. 584 und 585, wie in v. 580 und 581. vagus errat

— er tritt über die Ufer. Derselbe Gebrauch des Epithetons vagus bei Horaz C. I 2, 18 „vagus et sinistra labitur ripa Jove non probante uxorius amnis“.

v. 587. **Rhodanus** = die Rhone. Der Dichter denkt an den Zusammenprall der Wogen des Meeres mit den Wassern des Flusses. Darüber schreibt Strabo IV 183 „*ὅμως οὖν ἔτι μένει δυσείσπλοα διά τε τὴν λαβρότητα καὶ τὴν πρόσχωσιν καὶ τὴν ταπεινότητα τῆς χώρας, ὥστε μὴ καθορᾶσθαι μηδ'ἐγγὺς ἐν ταῖς δυσαερίαις*“. Seine ungestüme Gewalt, seine schäumenden Strudel schildern besonders lebhaft Amm. XV 11, 16 ff. und Sil. Ital. III 446 ff.

v. 588. Als viertes Vergleichsobjekt werden die Ströme der Schmelzwässer auf dem thrakischen Berge Haemus angeführt. Diese Version sehr beliebt bei Ovid. Trist. III 12, 27 „et mihi sentitur nix verno sole soluta; vgl. HO. 729 „nives ut Eurus solvit aut tepidus Notus, quas vere primo lucidus perdit Mimas“.

v. 589. **medioque vere** statt medii veris. — Der Strophenbau ganz symmetrisch, jede Strophe enthält zwei Gleichnisse.

v. 591—594. Entspricht der ersten Strophe. Auch hier handelt es sich um die in Haß verwandelte Liebe. Hier schließt der Dichter sein Bild ab, nicht ohne Anlehnungen an sein Ovidisches Vorbild A. am. II 373. Vgl. Sen. v. 593 ff. „cupit ire in ipsos obvius enses“ mit Ovid. A. am. II 379 „in ferrum flammasque ruit positoque decore fertur“.

v. 591. **ignis** = die Liebe, amor, die unter dem Einflusse des Zornes blind wird — stimulatus irā, wie bei Ovids Met. IV 234 „invidit Clytie . . . stimulataque paelicis irā“. So schreibt Sen. de ira I 7, 1 „et hic stimulatus, peragitavit misitque in pericula audaces“ und weiter § 4 „ita animus si in iram, amorem aliosque se projecit adfectus, non permittitur reprimere impetum rapiat illum oportet et ad imum agat pondus suum et vitiorum natura proclivis“.

v. 592. Bei dem Verbum curat die Horazische Konstruktion, d. h. mit nom. cum infinit pass. C. III 5, 30 „curat reponi“ auch bei Tib. I 1, 57. — patiturve frenos: Der Ausdruck ist sinnbildlich. Das völlig ausgeführte Bild gibt uns eine Stelle bei Ovid. Heroid. IV 22 „ut frenaque vix patitur de grege captus equus,

sic male vixque subit primos rude pectus amores", vgl. HF. 542. Diese Vorstellung des Zügelns der Leidenschaften sehr gebräuchlich bei Sen. Trag., z. B. Tro. 279; Phae. 574; Thy. 496.

v. 593. Das Schlimmste: Die betrogene Gattin in ihrem Zorn fürchtet nicht einmal den Tod. Absichtlich zur stärkeren Hervorhebung an den Schluß gestellt. Der Ausdruck obvius ire üblich bei Ovid, z. B. amor. I 6, 39 „Arma quis haec timeat? quis non eat obvius illis oder Met. II 74ff. „poterisne rotatis obvius ire polis"; vgl. HO. 593 „libet ire in enses"; vgl. Horaz' C. I 16, 9ff. „tristes ut irae, quas neque Noricus deterret ensis nec mare naufragum.

v. 595. Nun geht der Dichter auf das Hauptthema ein und läßt den Chor die Götter um Jasons Rettung anflehen, weil sich dieser, dem Inhalte der ersten Strophe nach, in Gefahr befindet. — Versschluß nach Horaz C. I 2, 30 „venias precamur". Derselbe Versanfang auch im HO. v. 1560 „parcite, o dives", ebenso der Versschluß im v. 1587 „miseri precamur". In diesem Chorliede des HO. ist die Horazische Nachahmung von C. I 2 ganz klar, vgl. v. 1592 „tenuisse ferrum" mit dem Horazischen C. I 2, 21 „acuisse ferrum".

v. 596. **vivat** subj. „qui subegit" ..., d. h. Jason. Seneca nennt wieder nicht den Namen, s. o. Med. 67—70.

v. 597. Er zweifelt an der Versöhnlichkeit des Neptunus, weil die Argonauten in sein Reich eingedrungen sind.

v. 598. **regna secunda** = das Meer. Subjekt. des infinit. vinci, s. HF. 53, 599; Phae. 904. Eine sehr beliebte Konstruktion Senecas.

v. 599—602. Das Beispiel der Vernichtung des ungehorsamen Phaethon kann als Vorzeichen der Zukunft unseres Helden gelten.

v. 599. **Ausus juvenis,** das ist der Sohn des Phoebus Phaethon, der wegen seines Übermutes durch den Blitz des Zeus gefällt wurde, s. Ovids Met. II 1ff.—328. — agitare currus. Dasselbe Verbum für den Wagen des Phoebus im Ag. 817 gebraucht. Vgl. auch Phaedra 312, auch schon bei Vergil für die currus Georg. III 18.

v. 600. **immemor** weil er des Gebotes seines Vaters, die Grenzen innezuhalten, nicht eingedenk war, vgl. Ovids Met. II 103f.

„dictis tamen ille repugnat propositumque premit flagratque cupidine currus" — metae paternae wie bei Ovid Met. II 142 „Hesperio positas in litore metas umida nox tetigit.

v. 601. **quos polo sparsit ... ignes ipse recepit,** denn nach Ovids Schilderung der pater omnipotens (Met. II 313) saevis compescuit ignibus ignes.

v. 603—606. In dieser Strophe ist sehr geschickt die Zusammenfassung der Gedanken des ersten Teiles sowie die Überleitung zu denen des zweiten Teiles vereinigt. Die Absicht des Dichters, seine philosophischen Gedanken in die Mitte des Chorliedes einzuschalten, tritt hier ganz deutlich hervor. Inhaltlich stimmen diese Verse mit den v. 335—341 des II. Chorliedes der Medea völlig überein, mit dem Unterschiede natürlich, daß dort die philosophischen Gedanken des Dichters mehr in die Erzählung eingegliedert und mit ihr verschmolzen sind, während sie hier eine warnende Mahnung des Philosophen Seneca in einer selbständigen Strophe darstellen.

v. 603. Der Sinn = „den herkömmlichen Weg zu gehen, hat noch niemandem geschadet"; wörtlich übersetzt heißt es: „Niemandem kostete der bekannte Weg viel." Genau so spricht Seneca in seinem Dialog XI 2, 4 „nulli tamen non magno constitit etiam bona noverca", und wie aus den anderen Schriften Senecas hervorgeht, muß der Ausdruck „magno constare alicui" bei ihm sehr beliebt gewesen sein, s. Th. l. l IV 529 magno = ablat. pretii.

v. 604. **quā (via) tutum (fuit)** ist zu ergänzen, um das Verständnis des Ganzen zu erleichtern — mit populo priori meint er die Vorfahren.

v. 605. **nec rumpe foedera mundi.** Dem Sinne nach ähnlich dem v. 335ff. „bene dissaepti foedera mundi traxit in unum". Das foedera rumpere findet sich auch bei Ovid Heroid. IV 17 „non ego nequitia socialia foedera rumpam". Damit sind auch hier wie im v. 335 die naturgewollten Schranken gemeint, aber nicht auf das Meer beschränkt wie dort (v. 335). sacro-sancta = *ὑπερβατόν*, so genannt, da unverletzlich, vgl. dazu Ovid Met. X 353 und Hor. C. I 3, 21ff. — Starkes Hervortreten der persönlichen Meinung des Dichters, s. HF. 178.

In den ersten 7 Strophen malt er mit lebensvollen Farben die furchtbare Wut der verratenen Gattin. Der Ursprung dieses Gedankens liegt sämtlichen Kommentatoren und Braun (Rh.M. XXXII p. 78) zufolge in den Euripideischen Versen Med. 265 f.

Ὅταν δ'εἰς εὐνὴν ἠδικημένη κυρῇ,
οὐκ ἔστιν ἄλλη φρὴν μιαφονωτέρα.

Das ist wohl möglich, aber ich stimme der Meinung Cleasbys[1]), nach der für die Ausführung des Einzelnen dem Dichter besonders die Ovidische Beschreibung der verlassenen Frau in der Ars amandi II 373—382

Sed neque fulvus aper media tam saevus in irast,
fulmineo rabidos cum rotat ore canes,
nec lea, cum catulis lactantibus ubera praebet,
nec brevis ignaro vipera laesa pede,
femina quam socii deprensa paelice lecti
ardet et in vultu pignora mentis habet;
in ferrum flammasque ruit positoque decore
fertur, ut Aonii cornibus icta dei:
Conjugis admissum violataque jura maritast
barbara per natos Phasias ulta suas;

vorschwebte, durchaus bei. Die Ähnlichkeit der Situationen (s. v. 381—382) einerseits und die wörtlichen Anspielungen andererseits bestätigen unsere Vermutung. Seneca stellt, wie Ovid, die Gleichnisse voraus in der ersten Strophe, und dann sagt er: „quanta cum conjunx ... ardet", genau wie Ovid „femina quam ardet". Bei Seneca kommen dann noch zwei Strophen mit je zwei Gleichnissen, in denen man den Ovidischen Einfluß in der Sprache stark empfindet (worauf ich schon in meinem Kommentar hingewiesen habe), obwohl eine große Verschiedenheit, sowohl hinsichtlich der Objekte des Vergleiches als auch in der Pointe des Ganzen, herrscht.

[1]) s. H. L. Cleasby, Harv. Stud. XVIII, 1907 p. 55. — Ich möchte dazu bemerken, daß ich diese Feststellung machte, bevor ich noch diese Arbeit Cleasbys in der Hand gehabt hatte.

Im Vers 593 kommt er auf diese Ovidische Stelle zurück v. 379 „in ferrum ruit", die er durch das „cupit ire in ipsos obviis enses" wiedergibt.

Sodann folgt eine Strophe v. 595—598, die die Bitte des Chors an die Götter enthält. Daß Seneca hier an die I 20 Ode des Horaz gedacht hat, zeigen vor allem die Versanfänge und Versschlüsse, die er wörtlich von Horaz übernommen hat, z. B. v. 595

veniam precamur
von Hor. Od. I 2, 30 venias precamur
oder v. 668

Iam satis
von Hor. Od. I 2, 1 iam satis.

Diese Art der Nachahmung haben wir bereits im III. Chorlied des HF. gesehen.

In der folgenden Strophe v. 599—602 bringt er das *παράδειγμα* der Phaethonssage, wie er im II. Chorlied des Hercules furens die Orpheussage gebracht hat, als typisches Beispiel der Bestrafung verwegenen Ungehorsams und schließt, in der nächsten Strophe v. 603—606, mit dem philosophischen Gedanken, daß man auf keinen Fall die von den Göttern gesetzten Schranken überspringen soll. Fast der gleiche Gedanke wie im vorigen Chorlied v. 329—339 (s. meinen Kommentar).

Daß die Strophe v. 599—602 unter dem Einfluß der Ovidischen Erzählung der Phaethonsage in den Metam. II 1 ff. steht, zeigen vor allem die Hauptzüge des Mythos und der color Ovidianus in der Sprache (s. meinen Komm.). In diesen Versen ist sehr charakteristisch für Senecas Stil, daß er die Namen des Phaethon und des Phoebus gar nicht ausspricht, sondern bloß v. 600 juvenis und „metae paternae" (s. Med. v. 67—70) sagt. Dadurch wird die nachher kommende Abstrahierung begründet, in der an Stelle von juvenis der Mensch überhaupt gesetzt wird und der metae paternae die sacrosancta fœdera mundi, d. h. die heilige Ordnung der Natur.

v. 607—669.

v. 607—615. Alle Teilnehmer der ersten Seefahrt haben ein gräßliches Ende gefunden. Von Vers 616 ff. an folgt die ausführliche Schilderung des Schicksals der einzelnen Argonauten.

v. 607. **audax carina** = Argo metonymisch gesagt.

v. 608. **nobiles** wie bei Eurip. v. 4 „*ἀνδρῶν ἀριστέων*". nobiles sind die Fürsten und nicht die remi; wieder Metonymie, s. HF. v. 125.

v. 609. Er meint diejenigen, die die Fichte des Pelischen Waldes gefällt haben, um die Argo zu bauen. Die Ausdrucksweise sehr poetisch. Ein ganz ähnliches Bild haben wir in Ovids Fast. IV, 753 „si mea falx ramo lucum spoliavit opaco". Seneca hat das Bild hier bedeutend verfeinert, indem er an den wohltuenden Schatten der Waldbäume im Sommer gedacht hat. — nemoris sacri *κατὰ συνεκδοχήν* statt „arborum nemoris sacri".

v. 610. **scopulos vagantes** sind die *Συμπληγάδες πέτραι* oder *πέτραι πλαγκταί*, wie Apollod. sagt I 136 (Wagn.), die sich öffneten und schlossen, s. oben v. 342. Über die Konstruktion des „intrare" s. HF. 533.

v. 612. Das Bild des am Ufer festgebundenen Schiffes finden wir auch bei Horaz C. I 32, 7 f. „sive jactatam religarat udo litore navem", wo das religare ebenfalls cum ablativo konstruiert wird. Auch bei Catull wird die Landung des Theseus durch das Festbinden des Taues am Gestade bezeichnet; 64, 174 „perfidus in Creta religasset navita funem. Der Ausdruck aber religare funem ist wieder bei Ovid üblich, z. B. Met. XIV 445 „solvitur herboso religatus ab aggere funis" oder Fast. IV 331 — barbara — ora ist die Colchis. Beachte die Einrahmung.

v. 613. **externum aurum** ist das goldene Vließ. Das ist eine sehr häufige Art von Metonymie bei Seneca „materia pro re effecta", vgl. HF. 1119, Med. 320, HF. 152, 538 (s. a. a. O. Gaheis p. 45), die wir auch bei Ovid. Met. VII 155 und VII 213 „et aurum vindice decepto Graias misistis in urbes" finden. — Beachte die Alliteration des **r** und die Wortstellung im Vers nach dem Schema abAB.

v. 614. **exitu** ist als Ablat. auf piavit zu beziehen. Das schmückende Beiwort diro, seiner Etymologie nach, durchaus am Platze (dei ira natum: so leitet Verrius Flaccus das Wort ab [Paul. 69]) — raptor . . . also auch Jason. Wieder werden keine Namen genannt.

Der Aufbau der Strophe, die eine lange Periode bildet, ist symmetrisch. Zuerst zwei *κῶλα* mit quisquis und mit je zwei verba perfecti temporis, durch que und et verbunden. Dann zum Schluß das Hauptverbum der langen Periode „piavit". Die Häufung des **t** im Vers 614 ist zu beachten.

v. 616—624. Das Schicksal des Tiphys.

v. 616. Als Einführung zu der folgenden Schilderung gedacht. Das exigere pœnas sehr gebräuchlich in der Sprache Ovids, z. B. Heroid. VII 58 „perfidiae pœnas exigit ille locus" oder Met. VIII 125 — provocatum durch die Tat der Argonauten herausgefordert.

v. 617. Zuerst kommt Tiphys, der als erster ein Schiff über das Meer steuerte, s. oben v. 318. — Er ist domitor profundi genannt, wie Neptunus v. 597 „dominus profundi". Beides am Schluß des Verses.

v. 618. Der Nachfolger des Tiphys, nach Apoll. Rhod. II 894, Apollod. I § 126 (Wagn.), Orph. 730, Hyg. 14 *Ἀγκαῖος* (Ancaeus), nach Herodor. Fr. 59 und Val. Flacc. V 65 Erginos, war im Gegensatz zu dem Schüler der Athene Tiphys indoctus magister.

Das Ereignis verlegt Herodor. Frg. 58 nach Herakleia also auf die Rückfahrt von Kolchis, bei den anderen gehört es zur Hinfahrt, so schreibt Hyg. XIV (Schmidt): „Tiphys autem morbo absumptus est in Mariandynis in Propontide apud Lycum regem" (mehr darüber R.E. II 763). Welcher von den beiden Versionen Seneca hier folgt, ist nicht klar. Jedenfalls war es weit von seiner Heimat *Σῖφαι* in Boiotien (s. Schol. zu Apoll. von Rhod. I 105).

v. 619. **litore externo** mit Nachdruck an dieser Stelle.

v. 621. **inter ignotas umbras** unter unbekannten Schatten (Seelen), weil er im fremden Land gestorben ist. Die andere Erklärung des ignotus als dunkel halte ich für unrichtig.

v. 622. Das Übel beschränkt sich nicht auf den Schuldigen, sondern setzt sich auch auf die Nachkommen fort. Ob Seneca dies in seinen Quellen vorgefunden hat, oder ob es seine eigene Erfindung ist, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, weil wir die Medea Ovids nicht besitzen. Es ist aber nicht ganz ausgeschlossen, daß das copiosum ingenium Senecas diesen feinen *παραλογισμὸν* erfunden hat *Ἀριστ.* Poet. 1460^{a}, 18 ff. „*δεδίδαχεν δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ· ἔστι δὲ τοῦτο παραλογισμός*“ (s. Fr. Leo I 135 2). — Aulis als Heimat des Tiphys, weil sie in Boeotien war, s. oben v. 618. — Ob Seneca zuerst den Tiphys zum König von Aulis gemacht hat, läßt sich nicht feststellen (s. a. a. O. p. 458 Fr. Harder).

v. 623. **lentis portibus** wieder die bekannte Art der Metonymie (s. HF. 125). Das epitheton ornans „lentus“ paßt auf carinas, aber weil der Dichter zwei Epitheta zugleich demselben Substantiv geben wollte, d. h. lenti und querentes, hat er das eine nach der Hypallage geordnet. — Vgl. Ag. 567 „tardamque ratibus Aulida“ oder Phae. 753, Ag. 173 „eiecit Aulis impias portu rates“.

v. 624. **querentes** sind sie, weil sie ungeduldig waren.

v. 625—633. Das Schicksal des Orpheus.

v. 625. **ille genitus** = Orpheus als Sohn der Muse Kalliope, s. Kern, Orph. Fragm. testim. 24. Beachte das Schema abAB; vgl. HO. 1034 ff. bis 1060.

v. 627. Die folgenden drei Verse wo die bezaubernde Macht des Orphischen Liedes beschrieben wird, haben den Horaz als Vorbild gehabt. C. I 12, 7—12 „unde vocalem temere insecutae Orphea silvae, arte materna rapidos morantem fluminum lapsus celeresque ventos blandum et auritas fidibus canoris ducere quercus“. Auch die Verse III 11, 13—16 können in Betracht kommen. Das neue Element Senecas ist hier nur das Motiv der Vögel v. 628, das er wohl dem Ovid verdankt, vgl. Met. X 144 „concilio medius turba volucrumque sedebat“ oder XI 44 „te maestae volucres, Orpheu, te turba ferarum“; freilich ist es viel älter als Ovid, schon Simonides Fr. 27 Diehl hat es. Durch die absichtlich von Seneca gebrauchten perfecta tempora (restitit, siluere), adfuit wird die Wirkung des Orphischen Gesanges plastisch wiedergegeben. Eine Erweiterung dieser Verse sind die Verse HO. 1031 ff.

v. 630 erinnert, dem Sprachgebrauch wie auch der Wortstellung nach, an das Ovidische Met. XI 35 „vacuosque jacent dispersa per agros Thracios“. Denn, der geläufigsten Sage nach, ist Orpheus in Thrakien gestorben, s. Kern, Orph. Fragm. Testim. 113 ff. Auch Ovid. Met. XI 50 „Membra jacent diversa locis, caput, Hebre, lyramque excipis“. Auch Phanocles Anth. Lyr. Diehl II 225 sagt: „*τοῦ δ' ἀπὸ μὲν κεφαλὴν χαλκῶ τάμον, αὐτίκα δ' αὐτὴν εἰς ἅλα Θρηϊκὴν ῥίψαν ὁμοῦ χέλυι ἧλῳ καρτύνασαι*“. tristi Hebro wieder metonymischer Gebrauch des Epithetons, s. HF. v. 125.

v. 632. **non rediturus,** im Gegensatz zum erstenmal. Hier denkt er an die *κατάβασις εἰς Ἅιδου* und deswegen nennt er auch die Styx nota. notam vgl. Ovid. Met. XI 61 „quae loca viderat ante“.

v. 634. Das Schicksal des Hercules, der drei von den Argonauten erschlagen hat.

v. 634. **Aquilone nati** sind die Söhne des Windgottes Boreas (latein. Aquilo), Calais und Zetes, die von Ovid auch Met. VII, 3 als „juvenes Aquilone creati“ bezeichnet werden. Auch bei Properz I 20, 25 sind sie die „Aquilonia proles“. Nach der Sage (Apoll. Rhod. I 1302) „*ἦ τέ σφι στυγερὴ τίσις ἔπλετ' ὀπίσσω χερσὶν ὑφ' Ἡρακλῆος*“. Zu bemerken ist in diesem Vers die Häufung des **a**. Vgl. Hyg. XIV (Schmidt) „hi autem Zethes et Calais, ab Hercule telis occisi sunt“.

v. 635 und 636. Gemeint ist der Sohn des Neptunus Periclymenus, über den Ovid Met. XII 556 ff. sagt: „Mira Periclymeni mors est, cui posse figuras sumere, quas vellet, rursusque reponere sumptas Neptunus dederat.“ Wörtliche Übereinstimmungen sind vorhanden. Bemerkenswert ist wieder, daß Sen. den Namen des Pericl. nicht nennt (s. Med. v. 67—70). Ausnahmsweise ist v. 636 durch Auflösung einer Länge, ganz gegen die metrischen Grundsätze der Lesbier und des Horaz, zum Zwölfsilber geworden (s. a. a. O. Schmidt p. 72).

v. 637. Nachdem er überall Frieden gestiftet hat, sowohl auf dem Land als auch auf dem Meer; damit sind alle Taten des Hercules gemeint, außer dem Raub des Kerberos, den er im Vers 638 erwähnt. Dem Sinne nach vgl. HF. 882f., auch Ovid. Heroid. IX 15 „Se tibi pax terrae, tibi se tuta aequora debent"; vgl. Tro. 723, HO. 794.

Der Herc. ist hier als Verteidiger der Schwachen und als Verfolger der Tyrannen gedacht, wie auch in den philosophischen Schriften Sen. de constant. II 1, de benef. I 13, 3 „quid vinceret (Herc.) malorum hostis bonorum vindex terrarum marisque pacator". — Beachte die Alliteration des **p** im Vers 637.

v. 641. Dies Thema hat Seneca in seinem Drama HO. ausführlich behandelt. — tabe consumptus, wie bei Ovid für den Telephus Trist. V 2, 15 „Telephus aeterna consumptus tabe perisset" — geminus cruor, weil er von der Hydra und dem Kentauren Nessus stammt. Hyg. 34 „ille moriens, cum sciret sagittas Hydrae Lernaeae felle tinctas quantam vim haberent veneni, sanguinem suum exceptum Dejanirae dedit et id philtrum esse dixit" und Ovid. Met. IX 129 „Sanguis per utrumque foramen emicuit mixtus Lernaei tabe veneni".

v. 642. **munere nuptae,** weil er es als Geschenk von seiner Gattin Deianira bekam; s. Ovids Met. IX 181 „Hoc mihi munus erit". In allen diesen Versen 639—642 sieht man das Bemühen des Dichters, den schrecklichen Tod mit den düstersten Farben auszumalen.

v. 643—651. Das Schicksal des Ancaeus, Meleager und Hylas.

v. 643 beginnt wieder mit stravit, wie Vers 634. Demselben Wort begegnen wir als Versanfang auch bei Ovid Met. z. B. XII 550. — Ancaeus ist hier der Sohn des Lykurgus, der sowohl an dem Argonautenzug (Apoll. Rhod. I 164) als auch bei der Jagd auf den kalydonischen Eber teilgenommen hatte. Ausführliche Darstellungen seines Todes bei Hyg. 173 und Ovids Met. VIII 318ff. Bei Ovid heißt der Eber (Met. VIII 338) violentus und (Met. VIII 376) saetiger, wie auch hier. Ferner ist das saetiger bei beiden Dichtern für den aper *κατὰ συνεκδοχὴν* gebraucht.

v. 644. Die Überlieferung der A-Rezens. fratres wieder zuverlässiger als der codex E fratrem, denn wenn auch Homer Il. IX 567 nur von einem getöteten Bruder weiß, nennt doch schon Bakchylides V. 128f. zwei, Iphiklos und Aphares, und vor allem hat Ovid Met. VIII 440f., dem Seneca hier folgt, zwei, die bei ihm Plexippos und Toxeus heißen.

v. 645. Der Sinn: „So wie du tötest, so wirst du auch getötet werden", etwa wie bei Ovids Met. VIII 483 „mors morte pianda est, in scelus addendum scelus est, in funera funus". Der Lebendigkeit der Schilderung wegen hat der Dichter hier, außer der Apostrophe an Meleager, die Verba im tempus praesens (mactas moreris) gestellt. — dextra matris, denn seine Mutter Althaea hat das verhängnisvolle Holzscheit, von dem das Leben des Meleager abhing, ins Feuer geworfen; vgl. Ovids Met. VIII 511 „dixit dextraque aversa trementi funereum torrem medios conjecit in ignes ...".

v. 346. iratae wegen des Todes ihrer Brüder. — cuncti = die bis jetzt erwähnten Argonauten. meruere, weil sie ihres Schicksals anderer Sünde wegen würdig waren. Sodann kommt der andere Satz „morte quod ...", der als Gegensatz zu „meruere cuncti" zu verstehen ist.

v. 647. Der Sinn ist: Das Verbrechen (nämlich die Schiffahrt), das die andern alle mit dem Tode bezahlt haben, sühnte der zarte Knabe durch seine Entrückung in die Quelle. — Auffällig der Gebrauch von merere. — tener puer ist der Geliebte des Hercules, Hylas, der den Argonautenzug mitmachte (Apoll. Rhod. I 131 „*σὺν καὶ οἱ [Ἡρακλῆ] Ὕλας κίεν, ἐσθλὸς ὀπάων πρωθήβης*"), aber schon auf der Hinfahrt in der Nähe von Kios beim Wasserschöpfen von einer Quellennymphe geraubt wurde (Apoll. Rhod. Arg. I 1207ff., vgl. R.E. IX 110ff.). Wörtliche Übereinstimmungen mit Ovid sind vorhanden A. am. II 110 „Naiadumque tener crimine raptus Hylas". Die Hylassage war ein Lieblingsgegenstand der poetischen Behandlung wie auch der bildenden Kunst: „cui non dictus Hylas puer?" sagt Vergil Georg. III 6; vgl. Theokr. Idyl. 13; Prop. I 20; Verg. Ekl. l. 6, 43.

v. 648. **irrepertus.** Denn Herc. hat ihn überall gesucht und nirgends gefunden. Dieses gefühlvolle Motiv am schönsten bei

Theokr. 13, 55 f. ... „τρὶς μὲν Ὕλαν ἄυσεν, ὅσον βαθὺς ἤρυγε λαιμός· τρὶς δ' ἂρ' ὁ παῖς ὑπάκουσεν, ἀραιὰ δ' ἴκετο φωνὰ ἐξ ὕδατος, παρεὼν δὲ μάλα σχεδὸν εἴδετο πόρρω".

v. 649. **tutas inter undas,** um das Unerwartete zu betonen. Beachte die Wiederholung des puer in derselben Versstellung in beiden Versen 648 und 649, um die unschuldige Jugend des Jünglings hervorzuheben.

v. 650. Der Dichter tritt aus der erzählenden Rolle heraus mit einer sarkastischen Aufforderung an die Argonauten (vgl. v. 605). — fortes als Gegensatz zu fonte timendo zu verstehen. — fonte timendo ablat. Absol. — das metaphorische perarare pontum für die Schiffahrt ist eine neue Bildung Senecas, vor ihm nur arare nachweisbar; vgl. Verg. Aen. II 780; Ovid. am. II 10, 33; Trist. I 2, 76.

v. 652. Hier hat Seneca die Todesart des Idmon, der nach der sonstigen Sage (s. Apoll. Rhod. Arg. II 815 ff., Apollod. I 126) bei den Mariandynern umkam, mit der des Argonauten Mopsus, der in Libyen an einem Schlangenbisse starb, vertauscht; desgleichen den Argonauten Mopsus, der aus Oichalia oder Titaron stammte, mit dem gleichnamigen Seher aus Theben (s. Fr. Leo I 25). — bene fata nosset. Denn er hat sich nach Apoll. Rh. I 443 „αὐτὰρ ἐμοὶ θανέειν συγερῇ ὑπὸ δαίμονος αἴσῃ τηλόθι που πέπρωται ἐπ' Ἀσίδος ἠπείροιο" selbst über sein Schicksal geäußert: aber trotzdem vermag er ihm nicht zu entgehen (Apoll. Rhod. II 816) „ἀλλά μιν οὔ τι μαντοσύναι ἐσάωσαν, ἐπεὶ χρεὼ ἦγε δαμῆναι". Das betont Seneca hier insbesondere.

v. 654. **verax,** weil er *δαήμων μαντοσυνάων* war (Apoll. Rh. I 80). Kunstvoll der scharfe Gegensatz in demselben Vers zwischen verax und falsus einerseits und omnibus und sibi uni andererseits, um die menschliche Ohnmacht gegenüber den Göttern und dem Schicksal hervorzuheben. Es ist nicht klar, welchen Tod hier Seneca für ihn annimmt. Auch hier muß der Dichter eine Version gehabt haben, die uns sonst unbekannt ist (s. Apollod. epit. 6, 19 „καὶ ὥς τινες λέγουσιν, ὑπὲρ τῆς βασιλείας μονομαχοῦντες (Ἀμφίλοχος ὁ Ἀλκμαίωνος καὶ Μόψος) ἔκτειναν ἀλλήλους". Daß das Orakel des *Μόψος*

berühmt gewesen war, berichtet uns Plut. de def. oracul. 45 „ἔχω δ' εἰπεῖν τῷ Μόψου παραγενόμενος πρᾶγμα θαυμασιώτατον". Auch sein Sieg im Wettkampf mit Kalchas ist ein deutlicher Beweis dafür (Apollod. ep. 6, 2—4). — Beachte die gleichlautenden verba condidit (v. 653) und concidit (v. 655) gleich am Anfang des Verses.

v. 656—663. Eine Reihe von Schicksalen der Argonauten, die der Seher Mopsus vorausgesehen hatte und die sich bewahrheiten müssen.

v. 656. **cecinit futura** Ovidischer Versschluß Met. XII 455 „Nec tu credideris tantum cecinisse futura Ampyciden Mopsum".

v. 657. Dieser Vers ist nicht als Interpolation zu entfernen, wie es Fr. Leo getan hat, sondern mit Gronovs Verbesserung „errabit" statt „erravit" zu halten. — Von Peleus' Tod als exul auf der kleinen Insel Ikos hatte Kallimachos erzählt (s. Pfeiffer, Callim. Fr. nuper rep. 8 zu v. 24). In der folgenden Anordnung der Verse folge ich der Ausgabe G. Richters L. 1902, da ich nichts Besseres vorzuschlagen habe.

v. 657 ff. **errabit, pendet, nociturus, cadet** im Futurum ausgedrückt als zur Zeit der Hochzeit des Jason und der Creusa noch nicht vollzogene Tatsachen. Das Beibehalten von chronologischer Ordnung in dieser lebendigen Erzählung des Chors fesselt den Leser und versetzt ihn in die Zeit der Geschehnisse. Sehr geschickt gemacht.

v. 658 (v. 661). **Oileus.** Mit erstaunlicher Sorglosigkeit wirft hier Seneca Oileus und seinen Sohn, den *Αἴας Ὀϊλῆος*, durcheinander. Oileus gehört bei Apoll. Rhod. I 74 zu den Argonauten, aber „fulmine et ponto moriens" geht zweifellos auf den Tod des *Αἴας* bei dem Kapherischen Felsen; nach einer mehrfach überlieferten Sagenform (s. Robert, Griech. Heldensage S. 1450 f.) stürzt *Αἴας* ins Meer und wird dann durch den Blitz der Athena getötet (s. Apollodor. ep. 6, 6 „Ὅτι Ἀθηνᾶ ἐπὶ τὴν Αἴαντος ναῦν κεραυνὸν βάλλει ... ὁ δὲ πεσὼν εἰς τὴν θάλασσαν τελευτᾷ ...."). Senecas Auffassung nach erfolgte auch die Vernichtung des *Αἴας* aus dem Grunde, weil sein Vater am Argonautenzug teilgenommen hatte; s. v. 622. Die Berichte der Sage darüber sind verschieden (Apoll. ep. 6, 6: Tryphiod. v. 647 ff.; Strabo XIII, 600).

v. 659 (v. 660). **pendere poenas,** über die Bedeutung und Herkunft des Ausdruckes sagt Festus p. 229 (Linds.) „pendere poenas solvere significat, ab eo, quod aere gravi cum uterentur Romani, penso eo, non numerato debitum solvebant. unde etiam pensiones dictae". Dieser bildliche Ausdruck ist bei Ovid sehr gebräuchlich und kommt auch bei Vergil vor. Betreffs des Sinnes vgl. Eur. Fr. T. G. 133 „*τὰ τῶν τεκόντων σφάλματα εἰς τοὺς ἐκγόνους οἱ θεοὶ τρέπουσιν*". — patrio crimine, weil der Vater des *Αἴας* Oileus einer von den Teilnehmern des Argonautenzuges war.

v. 662 (v. 659). **cadet in profundum.** Hier ist der deutlichste Bericht vom Tode des Nauplius. Apollodors Angabe ist etwas dunkel (Apoll. II 23 Wagn.) „*συνέβη οὖν καὶ αὐτὸν τελευτῆσαι ἐκείνῳ τῷ θανάτῳ, ὥπερ ἄλλων τελευτησάντων ἐδυσφόρει, πρὶν τελευτῆσαι*". Nach dem trojanischen Kriege nahm Nauplius an den heimfahrenden Griechen (Argis) bei dem Vorgebirge Kaphereus für seinen Sohn Palamedes Rache. Diese chronologische Folge hält Sen. sehr fest (Hyg. 116 und 249) (Serv. zu Verg. Aen. XI 260). Die Sage von den Fackeln des Nauplius hat zuerst in den Nosten gestanden, später aber wurde sie viel behandelt (s. Rosch. Myth. lex III 1, 23) — igne fallaci, weil es für die Griechen trügerisch gewesen ist (Apoll. ep. 6, 7).

v. 663 (v. 662). **uxor conjugis Pheraei** ist die Tochter des Pelias Alkestis, die sich für ihren Gatten Admet, der ebenfalls einer von den Argonauten war (Apoll. Rhod. I 49), opferte. — Dieses Beispiel des Opfers der Alkestis nicht ohne Anspielung auf Medea, die einen so großen Gegensatz dazu darstellt. Das Bild ist vollkommen von Ovid übernommen. Ars am. III 19 und 20 „fata Peretiadae conjunx Pagasaea redemit proque virost uxor funere lata viri".

v. 664—667. Das Schicksal des Pelias.

v. 664. **ipse ... Pelias,** der doch nicht an der ersten Seefahrt teilgenommen hat, ist auf schreckliche Art umgekommen. Warum? weil er die Fahrt veranlaßt hatte. Dies Beispiel bringt der Dichter zum Schluß, um Befürchtungen für das Leben Jasons, der „iussus" war (v. 669), zu erwecken.

v. 663. Ich nehme hier die Konjektur von Gruter impendet an, weil sie besseren Sinn gibt und Senecas Stil die Symmetrie in diesen Versen völlig entspricht. Damit gelingt es uns, drei verba futuri temporis mit einem entsprechenden Participium zu erhalten „moriens pendet — nociturus cadet — redimens impendet".

v. 664. **praedam** als Prädikat zu dem spolium zu verstehen.

v. 665. Ähnlich gebauter Vers mit wörtlichen Übereinstimmungen bei Ovid. Met. VI 721 „per mare non notum prima petiere carina".

v. 666. Die Häufung der *συνώνυμα* ustus, accenso, arsit veranschaulicht das Bild des leidenden Pelias. Beachte das Schema abAB. — accenso aëno, wie bei Ovids Met. VII 319 „et tener auditur medio balatus aëno". Er ist von seinen Töchtern zerstückelt und in einem Kessel gekocht worden, weil die Medea ihn auf diese Art zu verjüngen versprach. Apollod. I 144 (Wagn.) „*ἡ δὲ (Μήδεια) εἰς τὰ βασίλεια τοῦ Πελίου παρελθοῦσα πείθει τὰς θυγατέρας αὐτοῦ τὸν πατέρα κρεουργῆσαι καὶ καθεψῆσαι, διὰ φαρμάκων αὐτὸν ἐπαγγελλομένη ποιήσειν νέον . . . αἱ δὲ πιστεύσασαι τὸν πατέρα κρεουργοῦσι καὶ καθέψουσιν*".

v. 668. Apostrophe an die Götter, genau wie im Vers 595, Jason zu retten. Diese Rettung ist unwahrscheinlich, wenn man bedenkt, was von dem Schicksal der Gefährten erzählt worden ist. — Der Versanfang Horaz. C. I 2, 1 „iam satis terris . . .".

v. 669. **iusso.** Darunter ist natürlich Jason zu verstehen, der, wie er selbst dem König *Αἰήτης* erzählte, von Pelias den Befehl erhalten hatte (s. Apoll. Rhod. Arg. I 1 ff., 15 ff.).

Vom Vers 607 an beginnt der zweite Teil des Chorliedes, in dem unser Dichter mit voller Bewußtheit an das Thema des vorigen Chorgesanges, d. h. das kühne Wagnis der ersten Seefahrt anknüpft und sagt, daß alle diejenigen, die an dieser Argonautenfahrt teilgenommen oder sie vorbereitet haben, die Rache der Götter auf sich gezogen.

Es fragt sich nun, aus welchen Quellen unser Dichter bei diesen Schilderungen der Argonautenschicksale geschöpft hat? Die wirklich in Frage kommenden Quellen dieser einzelnen Züge der Argonauten-

sage sind Apollonius Rhodius einerseits und Ovid andererseits. Die Vermutung Brauns (Rh.M. XXXII p. 79 f.), daß Seneca auch die Fabeln des Hygin benützt habe, möchte ich mit Cleasby (a. a. O. p. 56 f.) nicht annehmen, denn der Mythograph Hygin gehört einer späteren Zeit an! terminus ante quem 207 n. Ch.[1]).

F. Pasini[2]) behauptet, sich gegen diese Theorie Brauns wendend, daß Seneca den Apollonios von Rhodos benutzt hat. Cleasby andererseits hat mit Anführung wesentlicher Gründe sehr scharfsinnig zu beweisen versucht, daß manche ähnliche Stellen Ovids und Senecas auf Apollonios von Rhodos zurückgehen, z. B. Sen. 656, Ovid. Met. XII 453 f.; Sen. 662, Ovid. A. a. III, 19; Ovid. A. a. II, 110, Sen. 646 bis 649; Ovid. Met. XII 556, Sen. 635, und er schließt daraus, daß es wohl möglich sei, daß Seneca den Apollonios von Rhodos indirekt durch Ovids Vermittelung benutzt hat, und daß auch die anderen textlichen Beziehungen Senecas zu Apollonios auf dem Wege über Ovid entstanden sind, und zwar vermutet er, daß sämtliche Stellen dieses Chorliedes, die auf Apoll. von Rhodos zurückzuführen wären, in einem Chorus der verlorengegangenen Medea des Ovid vereinigt waren.

Das ist eine wohlbegründete Idee, die sehr große Wahrscheinlichkeit für sich hätte, wenn nicht die nähere Prüfung der fraglichen Stellen es verböte, ihr mindest in dieser Form zuzustimmen.

Gehen wir also auf die Nachahmungsfrage im Einzelnen ein.

In den zwei ersten Strophen sieht man, obwohl man starken Einfluß der Ovidischen Sprache empfindet, tatsächlich faßbare Nachahmungen nicht. In der dritten Strophe, wo er den Tod des Orpheus erzählt, stimmt er in den Hauptzügen mit Ovids Metamorphosen überein.

Sen. v. 630 – 631.	Ovid. Met. XI 50.
Thracios sparsus jacuit per agros	Membra jacent diversa locis, caput,
at caput tristi fluitavit Hebro	Hebre, Lyramque
	excipis.

[1]) s. M. Schanz, „Geschichte der röm. Litter. II³ (1911) § 350 p. 526. — G. Lafaye, „Les métamorphoses d'Ovide et leurs Modéles Grecs", Paris 1904, p. 58.

[2]) s. F. Pasini in „Atene e Roma" 1902 N. 41 sp. 567 f., „La Medea di Seneca e Apollonio Rodio".

Ähnliche Übereinstimmungen mit den Metamorphosen finden wir in bezug auf die Schicksale der Zethes und Calais

Sen. v. 634.	Ov. Met. VII 3.
stravit Alcides Aquilone natos	juvenesque Aquilone natos

des Periclymenos

Sen. v. 635—636.	Ovid. Met. XII 556.
patre Neptuno genitum necavit	Mira Periclymeni mors est,
sumere innumeras solitum figuras	cui posse figuras
	sumere, quas vellet, rursusque
	reponere sumptas
	Neptunus dederat

und des Mopsus

Sen. v. 656.	Ov. Met. XII 455—456.
Ille (Mopsus) si vere cecinit futura	Nec tu credideris tantum
	cecinisse futura
	Ampyciden Mopsum.

Außerdem haben wir noch zwei Stellen, in denen die Nachahmung der Ovidischen ars amandi ganz klar ersichtlich ist. Zuerst die Verse 662—663,

conjugis fatum redimens Pheraei
uxor, impendet animam marito

wo es sich um das Schicksal des Admet handelt, vgl. Ovid. A. am. III 19—20

fata Pheretiadae conjunx Pagasaea redemit
proque virost uxor funere lata viri

und dann die Verse 647—649,

Morte quod crimen tener expiavit
Herculi magno puer inrepertus,
raptus, heu tutas puer inter undas

wo er über Hylas schreibt, vgl. Ovid. Ars am. II 110

Naiadumque tener crimine raptus Hylas.

Die erste ist mit ganz unbedeutender Veränderung fast wörtlich von Ovid übernommen. Die zweite aber, der Forderung seines Themas entsprechend, ist von Seneca breiter ausgestaltet worden, bleibt jedoch immerhin Ovidisch, wie es die wörtlichen Übereinstimmungen zeigen.

Ferner: was die Erzählung vom Schicksal des Ancaeus anbetrifft, möchte ich glauben, ohne dies allerdings beweisen zu können — denn etwas derartiges könnte auch in der verlorenen Medea des Ovid vorkommen —, daß Seneca die Stelle Met. VIII 376 des Ovid vor Augen hatte. Darauf läßt der Gebrauch des Wortes s a e t i g e r für den Eber, der im gesamten Ovid nur an dieser Stelle auftritt, schließen.

Über dies haben wir an einer Stelle, die Cleasby leider übersehen hat, deutlich greifbare Nachahmung des Horaz. In den Versen Sen. 625—630

ille vocali genitus Camena,
cuius ad chordas modulante plectro
restitit torrens, siluere venti,
cum suo cantu volucris relicto
adfuit tota comitante silva

die das beliebte Motiv zauberischer Wirkung des Orphischen Gesanges enthalten, hat er sicher wieder die Horazische Ode I 12, 7—12

unde vocalem temere insecutae
Orphea silvae,
arte materna rapidos morantem
fluminum lapsus celeresque ventos,
blandum et auritas fidibus canoris
ducere quercus

benutzt, wie schon im II. Chorliede des HF. (s. J. Spika p. 19) mit dem Unterschied, daß hier auch die v e n t i miterwähnt werden. Daß er dem auch Ovidische Elemente beigemengt hat, ist wohl anzunehmen, denn bei Ovid war das Motiv der Vögel in der Orpheussage sehr beliebt. Wie Seneca selbst das Ganze umgestaltet hat, habe ich schon in meinem Kommentar nachgewiesen.

Nun möchte ich folgendes bemerken über Cleasbys Hypothese eines verlorengegangenen Ovidischen Chorliedes desselben Inhaltes: Die oben

angeführten Stellen sind zweifelsfrei auf die Metamorphosen und die Ars amandi des Ovid zurückzuführen, können also nicht der verlorenen Medea entstammen. Es ist aber wohl denkbar, daß Seneca die verschiedenen Versionen der Sage z. B. des Tiphys (v. 622) oder der Verwechselung der Schicksale zwischen Mopsus und Idmon (v. 652)[1]), denen wir bei ihm zuerst begegnen, oder die Stellen, wo seine Sprache stark von dem color Ovidianus gefärbt ist (z. B. v. 609, 616, 641, 644, 646), in einem solchen Chorlied der Medea des Ovid vorfand. Wenn dem so ist, dann können wir wohl ruhig sagen, daß Seneca hier ziemlich frei gearbeitet hat. Denn dem oben Bewiesenen zufolge bleibt nicht viel übrig, was er der Ovidischen Medea entnommen haben könnte.

Dieses Chorlied in seiner Gesamtheit ist von großer Schönheit, meisterhafter Ausführung der Gedanken und durchaus künstlerischer Komposition. Man empfindet das „copiosum ingenium" Senecas und die Individualität des Dichters. In der Nachahmung betreibt er keine Imitatio, sondern wahre Aemulatio. Die Vollendung dieses Chorliedes entspringt dem Umstand, daß der Dichter hier nicht so streng einem Vorbild folgt; wie ihm das Gegenteil zu schaden vermochte, hat uns das zweite Chorlied der Medea bewiesen, in dem er sich zu sehr an die Ode I 3 des Horaz angelehnt hat.

Viertes Chorlied.

Nachdem die von Rachsucht rasende Medea die unheilvollen Geschenke durch ihre Söhne zu der Creusa geschickt hat, tritt der Chor auf und trägt ein Lied vor, das sich inhaltlich auf die vorhergehenden Verse 740—848 bezieht. Denn nachdem der Leser die wilden Reden der Medea (v. 740—848) gehört hatte, sollte er eine Beschreibung durch den betreffenden Chor bekommen. Das was er sagt, ist eine sehr eindringliche *ἔκφρασις Μηδείας* sozusagen, die mit dem Wunsch der möglichst baldigen Entfernung der unheimlichen Kolcherin aus Korinth schließt.

[1]) s. Cleasby a. a. O. p. 56.

Die Form des Metrums dieses Chorliedes ist die in der damaligen Zeit besonders beliebte Form der sogenannten anakreontischen Hemiamben[1]). Dieser Chorgesang ist im Gegensatz zu den bis jetzt betrachteten kurz. Er besteht nur aus 30 Anakreonteen. Aber trotz seiner Kürze bietet er das schwierigste Problem in bezug auf seinen Ursprung.

J. Spika glaubte dieses Problem gelöst zu haben, p. 19 f. „Hujus cantici argumentum Seneca ex duobus carminibus Horatianis mutuatus esse videtur: ex carmine I 16 . . . ex epode X“ und bringt eine ganze Anzahl von Parallelstellen, die in Wirklichkeit in keiner Beziehung zu unserem Chorlied stehen. Darauf brauche ich nicht einzugehen, denn in diesem Chorlied finde ich überhaupt keine Spur von Horazischer Nachahmung.

v. 849—878.

v. 849. **quonam** . . . wohin? Die Frage erregt die höchste Spannung des Hörers. Der Chor stellt sich die Medea als eine blutdürstige Maenade vor, die in ihrer zügellosen Wut eine Untat vorbereitet. Die Leidenschaft, die alles veranlaßt hat, ist die Liebe. Der Ausdruck amore rapitur auch bei Ovids Fast. II 762 „et caeco raptus amore furit“. Dieses Bild sehr häufig in den Tragödien Senecas, z. B. HO. 700, Tro. 673, Phoen. 365. „cruenta nati Maenas“ Med. 382, vgl. dazu Verg. Aen. IV, 300.

v. 850. **saevus** ist der amor zu Jason, weil er Schlimmes bewirken wird. Dies schmückende Beiwort sehr häufig bei Ovid VII 190, Am. I 4, 34; II 10, 19.

v. 851. **impotenti furore,** zügellose Wut. Beachtenswert ist die Stellung der zusammengehörenden Adjektive und Substantive an das Ende aufeinander folgender Verse; vgl. auch 854 und 855. — Der impotens furor rechtfertigt diese Frage.

v. 853. **citatus irā,** so sagt Seneca Dial. III 1, 3 „irasci dicit incitari, inpingi“. Die Beschreibung stimmt mit der des Verses M. 387 „flammata facies spiritum ex alto citat“ überein.

[1]) s. Münscher, Philologus Suppl.-Bd. XVI p. 91 ff.

v. 856. **regi ultro,** d. h. Creonti. Kunstvoll die Gegenüberstellung von superba und regi ultro.

v. 857. **quis credat exulem** (sc. eam esse)? Wer möchte glauben, daß sie eine Vertriebene sei? d. h. angesichts ihres Hochmutes?

v. 858—861. Eine wunderbare Beschreibung der Gesichtszüge: „Die Wangen glühen rot, die Blässe vertreibt die Röte, keine Farbe bleibt ständig in ihren wechselnden Zügen.“ Damit wollte der Dichter veranschaulichen, was er im Vers 389 gesagt hat „omnis specimen affectus capit“. Darüber hat er schon kurz im Vers 853 gesprochen. Wieder *ἐπιμονή*.

v. 858. Hiermit sind die folgenden Stellen des Seneca Trag. zu vergleichen: Phae. 374, Oed. 849, Ag. 237, HO. 251, 1722.

v. 859 und 861 mit Homoioteleuton rubore m — colore m. Der Wechsel von Röte und Blässe sehr charakteristisch für die Äußerung des Zornes, vgl. Ovid. Met. VII 78 „erubuere genae, totoque recanduit ore“ oder Amor. II 11, 28 „Quam tibi sit toto nullus in ore color. Hier aus Furcht und nicht aus Zorn, vgl. dazu Horaz C. I 13, 5.

v. 862. **huc fert pedes et illuc,** das entspricht dem erhaltenen Frg. des Ovid. bei dem älteren Seneca Suas. 3, 7 „feror huc illuc, ut plena deo“. Seneca hat es sehr stark betont, um das zügellose Wesen der Medea zu veranschaulichen, v. 123, 382, 675, 738, 805, 849 (s. Fr. Leo I 167).

v. 863. **ut tigris.** Der Vergleich scheint Ovidisch zu sein, denn wir haben schon in den Met. VI 636 ff. einen ähnlichen Fall, wo die Procne mit einer Gangetischen Tigerin verglichen wird: „veluti Gangetica cervae lactentem fetum per silvas tigris opacas“. Eurip. vergleicht die Medea mit einer Löwin. Ovid selbst in den Met. VII 32 läßt die Medea sagen „tum me de tigride natam“. Ein Zug, der sicher auch in seiner Tragödie nicht gefehlt hat. — Gangeticum nemus: vom *Γάγγης* durchströmt, vgl. Thy. 707.

v. 866. Die Medea weiß weder den Zorn noch die Liebe zu zügeln: wieder der pluralis poeticus. Der folgende Satz bringt noch eine Steigerung. Denn, wenn sie schon die einzelne Leidenschaft nicht bändigen kann, wie sollte sie jetzt, wo Zorn und Liebe

sich vereinigt haben, Siegerin darüber werden? Einen ähnlichen Ausdruck finden wir auch in Ovids Her. VI 76, wo die Hypsipyle an den Jason schreibt „cor dolet atque ira mixtus abundat amor". Man sieht, wie schön es Seneca in seinem Stil motiviert hat.

v. 867. **non (frenat) amores.** Das non hebt die in nescit v. 866 schon enthaltene Verneinung noch mehr hervor.

v. 869. **quid sequetur?** quid als Subjekt zu fassen und nicht als Objekt, wie es Farnabius tut. Denn das Problem ist, was wohl die Folge des Zusammenwirkens der beiden Leidenschaften sein wird, und nicht welche von beiden über die andere obsiegen wird. — causam junxere = sich (ihre Teile) vereinigt haben. — causa in der Bedeutung partes hier metaphorisch gesagt, s. Th. l. l. III 688, 52.

v. 870. **quando efferet ... gressum.** Der Chor denkt gleich an die Ausweisung der Medea, s. u. v. 874.

v. 872. **Pelasgis arvis** vom Land des Königs Creon. Beachte die Wortstellung, s. o. v. 851.

v. 873. unter **reges** sind Creon und Jason zu verstehen,

v. 874. Aufforderung an Phoebus, möglichst schnell unterzugehen, an die Nacht, das Tageslicht zu verdrängen, und an den Hesperus, gleich zu erscheinen, damit Medea ihren Plan nicht ausführen kann. Denn sie hatte bekanntlich von Creon Aufenthaltserlaubnis für nur einen Tag bekommen, v. 295 „unus parando dabitur exilio dies", vgl. Eur. Med. v. 1258.

v. 876. **Alma** im allgem. Adjektiv für dies, sol, lux; Seneca aber hat es hier und in Tro. 438 und Ag. 73 auch für nox gebraucht.

v. 877. **timendum diem,** weil Medea innerhalb dieses Tages ihre Pläne verwirklichen muß. Der Versbau v. 874—878 außerordentlich schön. Ein τρίκωλον, von dem das obere und das untere Glied aus 2 Versen bestehen und das mittlere aus einem. Wieder tritt das Prinzip der Einrahmung stark hervor.

Das Beste über die Nachahmungsfrage auch in diesem Teil der Medea hat m. E. der Engländer Cleasby gesagt. Er versucht durch

Beibringung von Parallelstellen des Ovid zu beweisen, daß eine engere Verwandtschaft dieses Chorliedes mit der verlorenen Medea des Ovid bestanden haben muß. Ich bin darin mit ihm durchaus einig, denn wir finden Anklänge weder an Euripides noch an Horaz, während sich anderseits eine Fülle von Bildern, die den bei Ovid vorkommenden ähneln, feststellen lassen. Das Wichtigste ist, daß das einzige Fragment, was wir von der Ovidischen Medea durch den älteren Seneca[1]) besitzen, einer Stelle unseres Liedes nahesteht. Ich stelle die betreffenden Stellen daneben:

Sen. 862—865	Ovid. Med. (Suas. 3, 7)
huc fert pedes et illuc ut tigris orba natis cursu furente lustrat Gangeticum nemus	feror huc illuc, vae, plena deo

Man sieht sofort zwischen den beiden eine ganz gut bezeugte wörtliche Übereinstimmung, aber auch einen großen Unterschied, daß nämlich bei Ovid nicht der Chor spricht, wie es bei Seneca der Fall ist, sondern Medea selbst. Das muß also bei Ovid eine leidenschaftliche Rede der Medea gewesen sein, wie etwa bei Sen. Med. 123 f.

incerta vaecors mente vaesana feror
partes in omnes ...

deren Spuren aber auch in den ähnlich lautenden und dem Inhalte nach übereinstimmenden Worten der nutrix bei der Medea Senecas v. 380—396 zu finden sind (s. Fr. Leo I 166 f.). In dieser Stelle haben wir wörtliche Anklänge an unser Chorlied z. B. v. 380 „Alumna celerem quo rapis tectis pedem?" v. 849—851 „Quonam cruenta maenas praeceps amore saevo rapitur?" Mit dem Unterschiede, daß dort die Amme zu der Medea spricht, während sich der Chor hier als objektiver Zuschauer hören läßt. Dann v. 385 mit 862, 386 mit 858 und 861, 390 mit 856, 393 mit 851—852 usw. Dadurch und durch andere Stellen des Seneca Tragicus Tro. 673—676, HO. 700—702, wo er genau dasselbe Motiv verwendet, wird der Schluß berechtigt, daß eine Zurückführung auf die Medea Ovids angenommen werden

[1]) s. Sen. Suas. 3, 7. — Frid. Leo I, 167.

kann, deren ἦθος Seneca ganz ähnlich wiedergab, wie es sehr richtig Fr. Leo bemerkt hat, indem er schreibt I 167 „eisdem igitur coloribus Medeae iram depinxit (Ovidius) quibus Seneca; cujus Medeam et furere ab initio paene per totam fabulam videmus et gressu quali maenada incerto huc illuc ruere identidem audimus".

Ferner möchte ich, abgesehen von den Ovidischen Parallelstellen, die Cleasby beibringt, um die Verwandtschaft der Medea Senecas und Ovids zu zeigen (Cleasby a. a. O. p. 61) noch zwei Ovidische Stellen anführen, deren Motive m. E. zweifellos in der Medea des Ovid ebenfalls auftreten mußten.

Erstens eine Stelle der Metam. VII 32, wo der Dichter die Medea sagen läßt

tum me de tigride natam,

die sicher als Voraussetzung unserer Verse 863—865 betrachtet werden kann; denn dieser Vergleich der Medea mit der tigris stammt aus Ovid und nicht aus Euripides, der sie mit einer *λέαινα* Med. v. 1342 vergleicht, und zweitens eine Stelle der Heroid. VI 76

Cor dolet atque ira mixtus abundat amor,

die wiederum der Geschichte Jasons nicht fernsteht und unseren Versen 868—869

nunc ira amorque
causam iunxere

entspricht. In beiden Stellen haben wir die gleichen Leidenschaften ira und amor, sogar in derselben Reihenfolge. Nach der Ovidischen Stelle überwiegt die Liebe, während bei Seneca die Leidenschaften sich die Wage halten.

Daß nun außer diesen Ähnlichkeiten der color Ovidianus in der Sprache und in manchen Bildern ganz deutlich hervortritt, habe ich schon in meinem Kommentar gezeigt.

Was die Schlußverse der Ansprache an Phoebus betrifft, möchte ich mit Cleasby[1]) an der Annahme Brauns[2]), daß sie aus Euripides Med. v. 1258 ff.

[1]) s. Cleasby a. a. O. p. 62.
[2]) s. W. Braun, Rh. M. 32 p. 83.

ἀλλά νιν ὦ φάος διογενές, κάτειρ
γε κατάπαυσον, ἔξελ' οἴκων φονίαν
τάλαιναν τ' Ἐρινὺν ὑπ' ἀλαστόρων

stammt, zweifeln. Denn bei Seneca wird Phoebus gebeten, seinen Untergang zu beschleunigen, damit der Gefahr vorgebeugt wird. Bei Euripides ist es dagegen direkt als eine Bitte an das *φάος διογενές* v. 1258 aufgefaßt, die Medea zu vertreiben, damit sie nicht verwirklichen kann, was sie plant.

Als Ganzes betrachtet ist dieses Chorlied als eines der pathetischsten und ausdruckvollsten dichterischen Erzeugnisse Senecas anzusehen, in dem die Verwandtschaft der brüderlichen ingenia Ovids und Senecas aufs klarste hervortritt.

Literatur.

L. Annaei Senecae Tragoediae I. F. Gronovius recensuit Acceserunt ejusdem et variorum notae 1661, Leyden.

L. Annaei Senecae Tragoediarum volumen primum, quod continet Herculem furentem, Thyestem, et Phoen. recognovit Frid. Bothe. Lipsiae 1819.

L. Annaei Senecae Tragoediae, recensuit Torkillus Baden. Lipsiae 1821.

„De Senecae Tragoediis observationes criticae" scripsit Fridericus Leo, Berolini 1878, *τόμος* A und 1879 *τόμος* B.

L. Annaei Senecae Tragoediae, recensuerunt Rudolfus Peiper et Gustavus Richter. Lipsiae 1902.

Three Tragedies of Seneca Hercules furens, Troades, Medea. With an Introduction and Notes by Hugh Macmaster Kingery. New York 1908.

Sénèque tragédies par Léon Herrmann Tome I. Paris 1924, Collection des Universités de France.

Publii Ovidii Nasonis opera omnia Petri Burmanni. Amstelodami 1727.

Q. Horati Flacci Opera, recensuerunt O. Keller et A. Holder. Lipsiae 1899.

Horaz' Oden und Epoden von Richard Heinze. Berlin 1917.

P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI, erklärt von Eduard Norden. Leipzig-Berlin 1926.

„Die Überlieferung der Seneca-Tragödien" von Gunnar Carlsson. Lund 1926.

„De imitatione horatiana in Senecae canticis chori" disputavit Dr. J. Spika. Wien 1890. (Schulprogramm.)

H. M. B. Teer Haar Romeny, „De auctore tragoediarum, quae sub Senecae nomine feruntur, Vergilii imitatore" 1887 p. 96 Dotecomiae.

„Die Medea des Seneca" von Wilhelm Braun, in Rh. M. 32, 1877, p. 68 ff.

„The Medea of Seneca“ von Harold Loomis Cleasby, Harvard Studies in classical Philol. vol. XVIII, 1907, p. 39—71.
„Die Composition der Chorlieder Seneca's“ von Fr. Leo, Rhein. Mus. 53, 1897, p. 509—518.
„La ‚Medea‘ di Seneca e Apollonio Rodio“ von Ferdinando Pasini, „Atene e Roma“ 1902 No. 41 Sp. 567 ff.
„Die Medea-Tragödie Seneca's.“ Eine Quellenstudie von Theodor Vente, Progr. N. 713 zu Straßburg 1909 p. 64.
„Seneca als Tragödien-Dichter in seinen Beziehungen zu den griechischen Originalen“ von R. Schreiner. Diss. München 1909.
Proceedings A Note on Seneca, Medea 378—382 VII. von Curtis C. Bushnell, Transactions and Proceedings of the American philological association 1902 volum. XXXIII.
„L'Epitalamio nella tarda poesia latina“ von Camillo Morelli, Studi italiani di filologia classica 18, 1910, p. 319—432.
„Phaëthon“ von Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorf, Hermes 18 p. 402 ff.
„Zu späteren lateinischen Dichtern.“ Beiträge zur Geschichte der römischen Poesie von Dr. Anton Zingerle. Innsbruck 1873.
„Über Senecas Herakles und den Herakles auf dem Oeta“ von Otto Edert. Diss. Kiel 1909.
L'„Hercules furens“ di Seneca nelle sue relazioni colle „Trachinie“ di Sofocle e nelle sue fonti von Umberto Limentani. Padova-Verona 1901.
„Bemerkungen zu den Tragödien des Seneca“ von Franz Harder. Festschrift für J. Vahlen zum 70. Geburtstag, Berlin 1900, p. 443—463.
„Das lyrische Hochzeitsgedicht bei den Griechen und Römern“, Gießen 1913, Diss. von Erwin Mangelsdorff.
„Seneca's Werke.“ Untersuchungen zur Abfassungszeit und Echtheit von K. Münscher, philol. Suppl.-Bd. XVI p. 1—146. Leipzig 1923.
„Seneca-Studien“ von Gercke, Jahrb. 22. Suppl.-Bd. 1896 p. 155 ff.
„Die Hochzeit des Peleus und der Thetis“ von R. Reitzenstein, Hermes 35, 1900, p. 78 ff.
„De philosophiae Annaeanae in Senecae tragoediis vestigiis.“ Diss. Paulus Schaefer, Jena 1909.
Wochenschrift für klassische Philologie 1908 Sp. 469.
„Die Metra des Tragikers Seneca.“ Ein Beitrag zur lateinischen Metrik von Max Hoche. Halle 1862.

„De arte rhetorica in L. A. Senecae Tragoediis perspicua.“ Dissert. Lipsiensis 1885 conscr. Richard M. Smith.
„De emendandarum Senecae tragoediarum rationibus prosodiacis et metricis“ Bernardus Schmidt. Berlin 1860.
„De troporum in L. Annaei Senecae tragoediis generibus potioribus.“ Diss. von Alexander Gaheis, Vindobonae 1895.
Studien zum antiken Drama von Claes Lindskog. Lund 1897.
„Was hat Seneca mit seinen Tragödien gewollt?“ von Th. Birt, Neujahrsbücher f. d. klass. Altertum 1911 Bd. 27 p. 336 ff.
Georgius Appel, „De romanorum precationibus“, Gissae impensis Alfredi Toepelmanni 1909.
Epilegomena zu Horaz von Otto Keller. Leipzig, I 1879, II und III 1880.
W. S. Teuffel, „Geschichte der röm. Litteratur“, bearb. von W. Kroll und Fr. Skutsch, II. Leipzig u. Berlin 1920.
Sämtliche Werke Leopold von Rankes 51 u. 52, Leipzig 1888, p. 19 f.
„Le Génie latin“ par G. Michaut, Paris 1900, p. 366 f.
Index verborum quae in Senecae fabulis nec non in Octavia praetexta reperiuntur a Guilielmo Abbott Oldfather, arthuro Stanley 1918.

Lebenslauf.

Ich bin am 22. November 1900 in Siatista in Griechenland (Südwest-Macedonien) geboren als jüngster Sohn des Gutsbesitzers Konstantin D. Kapnukajas und seiner Frau Theonymphe geb. Lasaru. Mein Vater ist im Jahre 1917 gestorben.

Ich bin als Angehöriger der Orthodoxen Kirche in Siatista aufgewachsen, habe die dortige sechsklassige Bürgerschule besucht, darauf das sechsstufige humanistische Gymnasium ebendaselbst, wo ich das Reifezeugnis erwarb.

Von 1920 bis 1924 studierte ich an der Universität zu Athen klassische Philologie. Bald nach meinem Diplomexamen (6. Juni 1924) wurde ich im November 1924 als Gymnasiallehrer am sechsklassigen humanistischen Gymnasium zu Siatista angestellt, wo ich bis Oktober 1926 tätig war.

Am 18. Oktober 1926 kam ich nach Deutschland. Hier habe ich mich besonders dem Studium der lateinischen Philologie gewidmet. Die drei ersten Semester (Wintersemester 1926/27 bis Wintersemester 1927/28) studierte ich in Leipzig, das Sommersemester 1928 in Berlin, und die zwei folgenden Semester (Wintersemester 1928/29 und Sommersemester 1929) wieder in Leipzig.

An der Leipziger Universität hörte ich bei den Professoren Berve, Bethe, Dieterich, Heinze, Junker. Körte, Litt, Rumpf, Schulz, Studniczka, Zarnke; in der Berliner Universität bei Deubner, Jaeger, Maas, Strecker, Wilamowitz und Wilcken.

In Leipzig war ich drei Semester hindurch Mitglied des philologischen Oberseminars unter der Leitung von Bethe, Heinze, Körte und zwei des Proseminars von R. Heinze.

Allen meinen akademischen Lehrern spreche ich meinen ergebensten Dank aus, besonders aber meinem unvergeßlichen unlängst verstorbenen hochverehrten Lehrer Richard Heinze, der mich bei der Ausführung

der vorliegenden Arbeit durch seine stets bereitwilligst erteilten Ratschläge in der liebenswürdigsten Weise unterstützte und in dessen Vorlesungen und Übungen ich die wahre Freude an wissenschaftlicher Arbeit gewann.

Desgleichen fühle ich mich verpflichtet auch an dieser Stelle Herrn Prof. Dr. Alfred Körte meinen verbindlichsten Dank auszusprechen für das tätige Interesse und die wohlwollende Förderung, die er mir bei der Drucklegung meiner Arbeit zuteil werden ließ.

Ich kann nicht umhin, noch eines weiteren Gönners und Freundes dankbarst zu gedenken, meines Landsmannes, des Herrn Konstantin Perpessa, dessen Großzügigkeit den Druck der vorliegenden Dissertation ermöglichte.

COLUMBIA UNIVERSITY
0025985310

87Se4 DK

04256689
87S.E4
DK

OCT 13 1930